



Slavoj Žižek

PER UNA POLITICIZZAZIONE DELL'ETICA

Lelio Demichelis L'EUROPA È MORTA

Jan Fabre DELLA BELLEZZA COME FORMA DI RESISTENZA

ANNI OTTANTA - LA LUCCICANZA ITALIANA

BRASILE - ARTE DELLA MOLTIPLICITÀ

COREA - IL DESERTO DEL PRESENTE

DIMORE DI VOCI - SPERIMENTAZIONI VOCALI

Maurizio Mochetti



SPECIALE 50 ANNI DEL GRUPPO 63

CORTELLESA, BONOMI, MARTINO, COLOMBO, GUGLIELMI, LORENZINI, BARILLI, CURI,
CAPATTI, VALENTINI, NONO, PESTALOZZA, BONITO OLIVA, FRANCO, CASTELLANI,
DE PIRRO, BERTETTO, AGLIANI, NICCOLAI, PORTA, MALERBA, ARBASINO, BARUCHELLO

alfabeta2

33

[Leggi alfabeta2](#)

[Leggi il sommario](#)

[Naviga per autore](#)

[Naviga per argomento](#)

[Indice delle cose citate](#)

[Collegati on-line ad alfa+più](#)

[Speciale Alfa63 !\[\]\(3211b5d1d968fc1665909b34f9f16010_img.jpg\)](#)

[Galleria: immagini dal '63 !\[\]\(6059a5aa8b4ca7bb793408023d6c6e42_img.jpg\)](#)

Maurizio Mochetti, 1982. Foto Nanda Lanfranco. In copertina: Maurizio Mochetti, Palle, 1988. Foto Giorgio Benni. Courtesy MACRO.



J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

Lelio Demichelis

J'accuse! Ma a differenza di Zola – che si rivolgeva al presidente francese – noi non possiamo rivolgerci a presidenti come Barroso, Angela Merkel o Mario Draghi, perché non sono super partes come poteva essere Félix Faure ma anzi, e peggio, sono loro gli autori diretti di un'autentica e deliberata ingiustizia. Di più: di un autentico *crimine economico e sociale* (oltre che *intellettuale*) compiuto contro l'Europa come *ideale* e contro l'umanità di milioni di europei oggi impoveriti e con aspettative di qualità della vita (individuale e sociale, politica ed economica) drammaticamente decrescenti. Tutto questo mentre vi erano (e vi sono) alternative decisamente migliori rispetto alle politiche (*antipolitiche e antisociali*) fin qui adottate dall'Europa. E se non sono state adottate, è perché l'ideologia ha prevalso sull'intelligenza. Il *crimine* – da loro compiuto con ostinatissima determinazione e ideologica premeditazione (con *dolo*) – è di aver fatto morire ancora di più l'Europa (che già non stava troppo bene) e i suoi valori di solidarietà, socialità, uguaglianza, libertà e fraternità, e di ricerca di un virtuoso *essere-in-comune*. E di averlo fatto usando la crisi finanziaria come alibi/grimaldello per ridefinire e rimodulare in senso autoritario (leggi: indebolire se non cancellare) i diritti sociali e quindi anche politici e civili, la giustizia sociale e non solo, la democrazia, un'idea di progresso – il tutto sempre nella *logica ideologica* neoliberista per cui non deve esistere società ma solo individui, dimenticando che è impossibile *essere individui senza società e democrazia*.

Diritti e valori che erano le *linee guida virtuose* dell'Europa nel trentennio 1950 - fine anni Settanta, quando la politica aveva cercato di *democratizzare il capitalismo*. Che poi i *maledetti trent'anni* successivi – quelli del neoliberismo che voleva abbattere la democrazia *sostanziale* anche se non quella *formale* (e perché farlo, se bastava *svuotare* la democrazia di quei diritti e di quei valori e *governare* in nome di un incessante *stato d'eccezione*, pur chiamandolo ancora democrazia?) – avevano iniziato ma non erano ancora riusciti a demolire del tutto. Il lavoro di *solidificazione* della società e degli individui sotto la pesantissima egemonia tecnocapitalistica (esito inevitabile della baumaniana *modernità liquida*) doveva essere portato a compimento ed è stato facile farlo sotto i colpi della crisi, imponendo ancora più mercato e meno Stato, riducendo il welfare e allo stesso tempo imponendo una jüngeriana *mobilitazione totale* nella esasperazione del *principio di prestazione* secondo Marcuse e del *principio di connessione* nella società di massa della rete.

Portate dunque a niente, l'Europa e la sua democrazia sociale. In nome di un'ideologia neoliberista socialmente devastante e fatta di pure astrazioni (come il rapporto Pil/deficit/debito); *portando a niente* l'idea stessa di *unione* che presuppone solidarietà ed empatia, e non abbandono, esclusione, impoverimento. Con europei preda infine di un sempre più pervasivo *senso di impotenza* e di *stanchezza* e insieme di un *utilitarismo* che porta a chiudersi in se stessi (i *falsi individui* del neoliberismo, i nuovi *solipsismi* narcisistici, i nuovi *comunitarismi* e i nuovi *tribalsimi*), demolendo il vecchio *contratto sociale* e riportando tutti a un regressivo *stato di natura*, all'*homo (oeconomicus) homini lupus*. Un'Europa *portata a niente* dal nichilismo tedesco, ora nella sua forma *teologico-economica* e non più *teologico-politica* e diventato ormai *nichilismo europeo*, in overdose di *cinismo*. Che si è sommato al meta-nichilismo implicito nel tecnocapitalismo. Portando infine alla resurrezione dello schmittiano *amico/nemico* tra europei, oggi tradotto nel *virtuosi-predestinati* contro *colpevoli-peccatori*; tra *vincenti* che *vogliono* vincere ancora di più (credendosi predestinati) e *perdenti* che *devono* perdere ancora di più. Per questo Angela Merkel ha vinto facile tra tedeschi che si credono virtuosi ma dimenticano i loro 7,5 milioni di *minijob* a 450 euro al mese.

Dunque, questo è un *J'accuse!* rivolto direttamente agli europei («è a loro che va gridata questa verità», usando ancora Zola), cioè a tutti *noi*. Noi: che sognavamo di poter essere *cittadini* di una Unione infine *politica* e che invece ci ritroviamo a essere *sudditi* di una dis-Unione dove niente è politica, poco (sempre meno) è democrazia e tutto (sempre di più) è economia, mercato e impresa. Noi: europei-non-più-europei che hanno permesso che l'Europa diventasse un *incubo* fatto di 26 milioni di disoccupati (19 milioni nella sola euro-zona e 4 in Italia), con una disoccupazione giovanile che ha superato il 60% in Grecia e il 40% in Italia.

Una lenta agonia

J'accuse! Perché dopo una lenta agonia, durata più di cinque anni, l'Europa è morta *ufficialmente* il 22 settembre 2013.

Dov'è finito allora il *sogno* di Altiero Spinelli e di Ernesto Rossi e del loro *Manifesto di Ventotene*? Era più di un bellissimo sogno (migliorabile, ma bellissimo e in parte realizzato, prima della sua attuale *rottamazione*), un sogno a occhi *aperti* figlio di una *ragione politica* illuministica-liberalsocialista capace di *guardare* avanti, di *cercare* il futuro oltre le rovine di quella prima parte del *secolo breve* novecentesco. Con la vittoria di Angela Merkel, invece, quel sogno muore (forse) definitivamente sotto il peso delle *rovine* (recessione, disoccupazione, impoverimento, malessere sociale, perdita di futuro per i giovani) che questa Europa ha voluto/dovuto rovesciarsi addosso per l'inettitudine, l'ostinazione, la paranoia di una oligarchia che ha sequestrato la democrazia e manipolato la verità; e di una massa di europei capaci di *indignarsi* solo un po' (ma poco), di *occupare* un po' (ma poco) qualche piazza e di *impegnarsi* (ahimè, molto) rincorrendo populismo o disimpegno.

Un *secolo lunghissimo* – il Novecento – (e non *breve*), iniziato con le *rovine* prodotte (1914) a Sarajevo e che si conclude (forse) con le rovine prodotte oggi da Berlino

e da Francoforte su gran parte dell'Europa, mentre il neoliberismo continua a trionfare indisturbato, facendo profitti sulla *vita* degli europei – perché egemone, perché ha indotto tutti a pensare che non ci siano alternative (la *sindrome della Tina*), perché è riuscito a fare di ciascuno anche una preda docile della *sindrome di Stoccolma* (solidarizzare con chi sequestra la nostra vita).

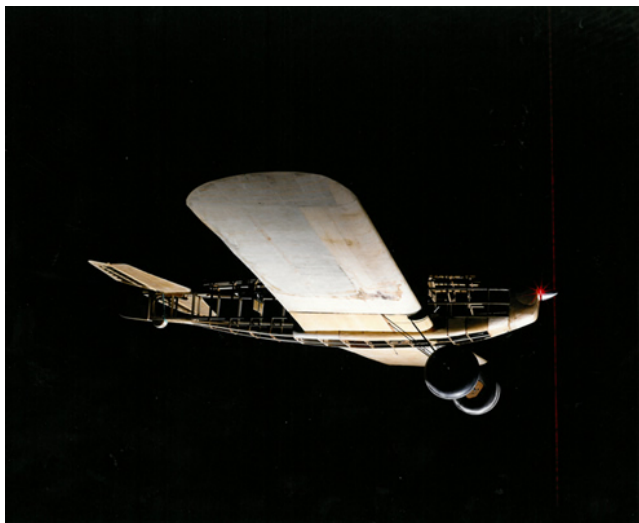
Un nuovo Manifesto di Ventotene

Certo: chi siamo noi italiani per dire che gli altri (in particolare i tedeschi) hanno sbagliato? Noi che abbiamo Berlusconi e Renzi, Monti, Letta e Beppe Grillo; che abbiamo dilapidato risorse immense; che abbiamo la peggiore classe imprenditoriale del vecchio continente? Chi siamo per proporre qualcosa di nuovo e soprattutto di radicalmente diverso? Eppure Spinelli e Rossi lo hanno fatto – con Mussolini al potere! – con il loro *Manifesto di Ventotene*.

Dunque, come allora, e fatte le debite proporzioni, abbiamo nuovamente il dovere di proporre alternative *radicali*. Le proposte ci sono: da Sbilanciamoci.info ai beni comuni, da *La via maestra* di Zagrebelsky, Rodotà e Landini per la difesa e l'attuazione della Costituzione, all'idea di un nuovo *new deal* secondo Luciano Gallino. Ma questo non basta ancora. Occorre ripartire dalla consapevolezza che il tecnocapitalismo e il neoliberismo non sono democratizzabili (oltre a essere economicamente ed ecologicamente irrazionali). Con un primo obiettivo: quello di difendere, per ampliarli ulteriormente, i diritti *sociali*. Che dobbiamo imparare a considerare come *diritti universali e indisponibili dell'uomo* al pari (se non di più, essendo il presupposto per la loro effettività) di quelli civili e politici.

Se oggi questi diritti sociali sono considerati uno spreco che non possiamo più permetterci; e se difenderli viene considerato un atteggiamento conservatore, ebbene *noi siamo radicalmente conservatori* e orgogliosi di esserlo (in realtà siamo *rivoluzionari* nel senso di volere cambiamento e miglioramento). Per questo, oggi, serve lanciare o rilanciare – è ciò che qui facciamo – l'idea di un nuovo *Manifesto di Ventotene*.

Abbiamo poco tempo per provarci: da qui alle prossime elezioni per il Parlamento europeo. Pochi mesi, per non far morire del tutto il *sogno* europeista, cacciare le oligarchie al potere e *rottamare* la loro nichilistica e *folle* ideologia.



Maurizio Mochetti, Elica infinita, 1991.

Altri percorsi di lettura:

G.B. Zorzoli

Il nuovo volto del populismo

Juan Domingo Sánchez Estop

Elogio materialista di papa Francesco

Franco La Cecla

Governo italiano in esilio / 2

Letizia Paolozzi

Il conflitto fra generazioni

Gino Di Maggio

I silenzi sul petrolio

Intervista a cura di Yong-june Park

Slavoj Žižek

Torna al menù

Il nuovo volto del populismo

G.B. Zorzoli

Suona maledettamente obsoleto definire *populista* «qualsiasi movimento politico socialistoide, diretto dall'esaltazione demagogica delle qualità e capacità delle classi popolari», come si ostina a proporre il Devoto-Oli. Dopo Mussolini e Hitler, che hanno entrambi messo al centro del loro regime dittatoriale il rapporto diretto con il «popolo» – scelta diametralmente opposta al carisma cercato da molti autocrati del passato attraverso la separatezza assoluta, l'invisibilità – la parola *populismo* ha tendenzialmente assunto una connotazione «di destra» (di qui, per esempio, il ritegno di molti, a sinistra, a utilizzare *populismo* per definire il regime peronista).

Nei fatti l'etichetta *populismo* viene oggi appiccicata a qualsiasi movimento che contrappone all'autoreferenzialità della classe politica (il berlusconiano teatrino della politica, Grillo scatenato contro i politici incapaci e corrotti), ma anche alle oligarchie economiche e finanziarie (i «poteri forti»), le virtù naturali del popolo, per definizione turlupinato, ma incorrotto e ricco di tutte le virtù civiche. Perché un'operazione del genere abbia successo è essenziale un leader dotato di potere personale e di carisma, in grado quindi di appellarsi periodicamente alle masse, scavalcando istituzioni e forme di rappresentanza delegata.

Chiunque fosse il destinatario dell'etichetta, la parola ha però continuato a conservare la sua connotazione sostanzialmente negativa. Per questo motivo si esita a definire «populista» il *modus operandi* di papa Francesco. Eppure, come altrimenti si potrebbe descrivere il suo continuo scavalcare le gerarchie ecclesiastiche, annunciando in diretta al mondo intero le sue determinazioni, e stravolgere i rituali e le misure di sicurezza alla ricerca del contatto personale con la folla? Le critiche a una Chiesa troppo mondana, ai porporati che preferiscono lusso e privilegi, mentre, «in un mondo in cui la ricchezza fa male, noi dobbiamo essere coerenti con la povertà»? Il suo rifiuto di vivere nell'appartamento papale? Le parole da uomo della strada con cui esprime i suoi concetti? Dal «a me fa male quando vedo una suora o un prete con la macchina ultimo modello» fino alla straordinaria definizione di «cristiani da pasticceria» per coloro che non si comportano come suggerisce l'esempio di san Francesco?

A completare il quadro, la popolarità, perfino la simpatia verso il suo modo di essere e di agire di una parte rilevante degli opinion leader non credenti, provano che papa Francesco è senza dubbio dotato del carisma necessario perché il populismo si inveri.

Si potrebbe obiettare che al rapporto con la gente di papa Bergoglio manca l'altra caratteristica fondante di ogni populismo. La critica alla «mondanità spirituale» che, secondo lui, contraddistingue una parte rilevante delle gerarchie ecclesiastiche, è infatti accompagnata da un monito, altrettanto forte, alla gente comune: la «mondanità spirituale minaccia ogni persona». «È l'idolatria, fatta di vanità, prepotenza, orgoglio, sete di denaro, indifferenza». Si tratta però di una diversità, rispetto alla retorica del popolo buono che contraddistingue altri populismi, imposta dall'a priori dell'uomo peccatore, che regge l'intera Weltanschauung giudaico-cristiana. Nel linguaggio della fisica, è una transizione vietata.

A confermare che terreno fertile per il populismo sono i periodi di crisi istituzionali (il berlusconismo si manifesta con la fine della Prima Repubblica, il grillismo con il tramonto della Seconda), la sequenza di scandali – dai preti pedofili allo Ior, ai Vatican Leaks – accompagnata da non più occultabili scontri interni ai vertici vaticani ha creato i medesimi presupposti, ma in linea di principio la potestà attribuita al pontefice e l'obbligo di obbedienza da parte di tutti i cattolici, in primo luogo della gerarchia ecclesiastica, rendevano non obbligato il ricorso al populismo. Se il papa ha optato per questa soluzione, non l'ha fatto soltanto per ragioni caratteriali, come vuole farci intendere la vulgata dei media. È segno evidente del logoramento del potere papale, a tutto vantaggio di una burocrazia vaticana, al pari delle altre autoreferenziale.

La sfida di papa Francesco è appena incominciata e nessuno è in grado di sapere come andrà a finire. Certamente un risultato l'ha già ottenuto: la connotazione negativa di *populismo* è diventata meno credibile. Cambiamento semantico che, per tornare alle piccole faccende di casa nostra, giocherà a favore di Matteo Renzi nella sua corsa verso la leadership del Pd.

Altri percorsi di lettura:

Juan Domingo Sánchez Estop
Elogio materialista di papa Francesco

Franco La Cecla
Governo italiano in esilio / 2

Letizia Paolozzi
Il conflitto fra generazioni

Gino Di Maggio
I silenzi sul petrolio

Intervista a cura di Yong-june Park
Slavoj Žižek

Lelio Demichelis

J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

Torna al menù

Elogio materialista di papa Francesco

Juan Domingo Sánchez Estop

I gesuiti sono famosi per la loro proverbiale ambiguità, e per questo sono stati spesso visti con diffidenza. Per gli ideologi della Riforma erano gli eredi legittimi di Machiavelli, e Pascal, nelle sue *Lettere provinciali*, ha fustigato con la sua implacabile ironia la loro doppiezza. Il lettore di Pascal avrà ben presenti quelle lunghe e ironiche citazioni dai manuali gesuitici per la confessione nei quali si espone la dottrina dell'intenzione. Per la teologia morale dei gesuiti, così come per l'etica spinoziana, il senso etico di un'azione è determinato non dai risultati materiali ma dalle intenzioni. Ecco un esempio che Pascal riprende da quei manuali: se un prete si presenta in pubblico senza tonaca, commette senz'altro peccato mortale, ma se si è tolto la tonaca per non disonorarla, perché magari si sta appartando per fornicare, allora levarsi la veste non è più un peccato mortale. Se un sacerdote si abbandona alla fornicazione, commette peccato mortale; ma se lo fa per soddisfare un suo impulso e non con l'intenzione di offendere Dio, allora non è più un peccato. In breve: avendo un buon confessore gesuita a portata di mano, è davvero difficile essere dannati. Perché verrebbe a mancare proprio una volontà esplicita e determinata alla dannazione, per la quale bisognerebbe ubbidire, indipendentemente dalle proprie azioni, a una specie di imperativo categorico del male (*malum radicale*), che Kant descrive così: «Di conseguenza il principio del male non può trovarsi in un oggetto determinante il libero arbitrio per inclinazione, in un impulso naturale, ma solo in una regola che il libero arbitrio dà a se stesso per l'uso della propria libertà, cioè in una massima».

Questa dottrina, che per Pascal, nel suo rigorismo giansenista, è un'attitudine riprovevole e una dottrina mostruosa, è proprio quella che ha permesso alla Compagnia di Gesù di entrare in contatto con le civiltà più diverse e di sviluppare quindi, molto prima che nascesse la teologia della liberazione, una pastorale rispettosa delle culture indigene. Esempi di questa pastorale sono le riduzioni gesuite in Paraguay e le missioni in Perù, e anche la straordinaria avventura dei gesuiti eletti mandarini in Cina, che furono quasi sul punto di convertire l'impero cinese al cattolicesimo. L'idea secondo la quale gli atti contano poco e invece è l'intenzione a essere essenziale si traduce così in una massima politica molto vicina al pensiero di Machiavelli, per il quale la tattica deve sempre essere subordinata alla strategia. L'attitudine del gesuita è essenzialmente politica, in accordo col carattere essenzialmente politico della Chiesa cattolica così come

inteso da Carl Schmitt. Il gesuita è un politico cristiano che sa, come dice san Paolo, «essere greco tra i greci e ed ebreo tra gli ebrei». Ciò che conta è l'intenzione.

Jorge Bergoglio, papa Francesco, è un gesuita, e il gesuitismo è un carattere essenziale del suo pensiero e del suo modo di agire. La dottrina dell'intenzione è presente in ognuna delle sue dichiarazioni, non come ipocrisia ma come liberazione evangelica, restituzione della realtà umana alla sua naturale innocenza. Così, quando ricorda che non bisogna esagerare l'importanza delle questioni legate alla morale sessuale, e che in questo senso non bisogna tormentarsi troppo, subordina le azioni umane alle intenzioni che le ispirano.

Così può affermare che anche gli atei si posso salvare, se operano con rettitudine e ubbidiscono alla loro coscienza, difendendo in nome del cristianesimo una libertà di pensiero in linea come quella sostenuta da Spinoza nel *Trattato teologico-politico*. Queste sono le parole di papa Francesco nella sua lettera a Eugenio Scalfari: «Innanzitutto, mi chiede se il Dio dei cristiani perdona chi non crede e non cerca la fede. Premesso che – ed è la cosa fondamentale – la misericordia di Dio non ha limiti se ci si rivolge a lui con cuore sincero e contrito, la questione per chi non crede in Dio sta nell'obbedire alla propria coscienza. Il peccato, anche per chi non ha la fede, c'è quando si va contro la coscienza. Ascoltare e obbedire a essa significa, infatti, decidersi di fronte a ciò che viene percepito come bene o come male. E su questa decisione si gioca la bontà o la malvagità del nostro agire».

Il peccato tuttavia esiste, ed esiste nella volontà malvagia di perdersi, nell'assoluta ignoranza dell'altro, in quella incapacità di amare che i teologi della liberazione hanno chiamato «peccato oggettivo». Il peccato oggettivo è il risultato di una volontà malvagia: la miseria politicamente orchestrata, la tortura, l'assassinio di Stato, lo sfruttamento non possono mai corrispondere all'obbedienza a una legge morale di amore e rispetto dell'altro. Nonostante la grande plasticità del messaggio evangelico, non è che tutto vada bene.

Bergoglio, quando è stato arcivescovo di Buenos Aires, ha avuto a che fare con il generale Videla, è vero, ma un politico parla anche con il diavolo. Questo non significa che condividesse le sue idee, come invece è disgraziatamente successo per altri settori della Chiesa argentina. Bergoglio poteva essere presente ai ricevimenti ufficiali della giunta militare, ma era soprattutto un assiduo delle baraccopoli e dei quartieri più poveri. Questo non fa di lui un teologo della liberazione in maniera esplicita, è vero, ma il gesuitismo rimane comunque quell'attitudine che rende possibile una teologia della liberazione. Non ci sono teologi della liberazione nell'Opus Dei, né mai ci saranno, perché l'Opus Dei è fondata sulle azioni, valuta le azioni umane come intrinsecamente buone o cattive senza dare importanza alle intenzioni con le quali sono compiute. L'Opus Dei professa un cristianesimo legalista molto poco cristiano, vicino piuttosto a quel fariseismo che sottomette la vita al dominio minuzioso della Legge.

Lo stile pastorale gesuita permette a papa Francesco di rivolgersi apertamente e direttamente ai più poveri: a Lampedusa, tra i migranti clandestini abbandonati alla loro sorte dallo Stato e da gran parte della sinistra italiana, in Brasile tra gli

abitanti delle favelas, e anche a Roma dove propone che i conventi vuoti diano accoglienza ai rifugiati. «Non sono mai stato di destra», ha detto il papa, prendendo così le distanze di chi a destra brandisce il cattolicesimo come un'arma. C'è chi dice che queste sono solo parole e gesti, ma le parole e i gesti producono effetti. E li stanno già producendo. Bergoglio sa bene che una Chiesa sostenitrice di un messaggio bio-politico reazionario contro le donne e la libertà sessuale avrebbe i giorni contati. Bisogna davvero farla finita con i confessionali trasformati in «camere di tortura» e con gli sciagurati preti pedofili, e tornare ad abbracciare nuovamente il messaggio messianico di un tempo nuovo. In tal senso Francesco come capo della Chiesa sta riuscendo a riconciliare due caratteristiche di questa secolare istituzione che spesso si sono contrapposte: il messianismo e la capacità di intervento politico.

Sono due caratteristiche che la sinistra ha sempre rivendicato a sé, e che oggi ha abbandonato in nome del realismo o dell'intransigenza ideologica. Speriamo di imparare qualcosa dall'attuale magistero della Chiesa, levandoci definitivamente di torno l'equivalente dei preti pedofili e dei farisei, ovvero i sinistri burocrati, i tristi ripetitori di dogmi, e quelli ancora più tristi che celebrano i despoti sanguinari come campioni di libertà.

Traduzione di Nicolas Martino

Altri percorsi di lettura:

Franco La Cecla

Governo italiano in esilio / 2

Letizia Paolozzi

Il conflitto fra generazioni

Gino Di Maggio

I silenzi sul petrolio

Intervista a cura di Yong-june Park

Slavoj Žižek

Lelio Demichelis

J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

G.B. Zorzoli

Il nuovo volto del populismo

Torna al menù

Governo italiano in esilio / 2

Franco La Cecla

Il nostro paese sta vivendo una fase di puro surrealismo. A fronte della contingenza internazionale e della piega che il capitalismo mondiale ha preso nei confronti della vita quotidiana dell'umanità, l'Italia sembra cullarsi in un sogno di decadenza in cui ai balletti dell'ex primo ministro si sostituisce solo la nostalgia di quei balletti.

Pare che il paese reale non esista e pare che quegli otto milioni di giovani che hanno lasciato l'Italia negli ultimi anni non abbiano alcun peso né voce. A differenza di quanto avveniva nell'era giolittiana, l'emigrazione viene vissuta oggi come un fastidio di poco conto e la risposta della politica incartapecorita sembra essere: «Lasciateci lavorare, ragazzi». Nel frattempo la politica italiana è solo un riflesso della politica tedesca e di quanto la signora Merkel vorrà fare di essa.

Il nostro paese arranca per starvi dentro, ma non esprime da tempo alcuna idea diversa od originale, che non sia la pura patetica buffoneria. A fronte di questo c'è una diffusa esigenza di politica in prima persona, di politica secondo schemi e intuizioni che sfuggono completamente alla sinistra la quale si arrabatta in questi giorni a fare i conti con risicate e mai votate maggioranze. I giovani all'estero e i meno giovani con loro sanno bene che la partita è un'altra e che richiede una presenza al presente e una competenza che ben poco hanno a che fare con l'imbarazzante balbettio dei neofiti grilliani o con il rumore di fondo dei neocattolici ecofriendly postfranceschiani.

Quelli che lavorano o studiano *fuori* dall'Italia sanno bene che c'è un salto che occorre fare, proprio perché loro questo salto lo hanno fatto di già a proprie spese e in prima persona. Oggi una politica che voglia essere efficace non può prescindere dall'abbandono del provincialismo e dall'impegno per cambiare le cose in un'area più ampia che per ora è l'area dell'Europa (comprendendo in essa aree che dell'Europa non sono ma che ne influenzano la politica, come la Turchia o la stessa Russia, da cui il nostro paese è dipendente in maniera quasi totale per l'energia).

Fare politica significa oggi cambiare le cose a livello europeo e avere una voce in capitolo in quest'area che ha una storia e una funzione mondiale straordinaria, essendo rimasto l'unico mondo variegato con una vocazione universalista (al contrario degli Stati Uniti che culturalmente variegati non sono, anche se si arrogano una funzione universalista). Oggi non si tratta di adorare (facendo finta

di criticarlo) un *imperium* in cui si concentrerebbe il potere decisionale, ma di entrare in una *koinè* che effettivamente può dare un linguaggio alle istanze di liberazione diffusa.

Queste istanze che oggi arrivano da mondi a noi vicini, da piazza Tahrir alla rivoluzione dei gelsomini, da Gezi Park a luoghi lontani come le piazze brasiliane, significano che una nuova coscienza diffusa pretende spazi di libertà per individui e comunità che non vogliono essere soggetti totalmente alle strettoie del mercato e della finanza. Oggi i movimenti come Occupy o le primavere arabe sono inni al voler «essere lasciati in pace» dal potere centrale, inni alla sussistenza, alla possibilità di vivere una vita normale, con un accesso normale alle risorse e con una dipendenza inferiore dal mondo salariato e dal mondo assistenziale.

È una rivoluzione delle classi medie, quelle che dal presente capitalismo sono condannate a estinguersi. L'Europa è un luogo centrale dei diritti delle classi medie, e non è un caso che gli otto milioni di giovani emigrati italiani siano laureati e parte di quel mondo che legge, studia e cerca di capire, un mondo che non accetta di finire nel dimenticatoio degli ex assistiti.

Qualcuno, come Daniel Cohn-Bendit, ha capito che la partita che si dovrà giocare tra breve richiede un movimento che si ponga a livello europeo. È probabile che la nostra diaspora debba pensare a un'ipotesi equivalente. Un movimento che parta dall'Europa per rivolgersi all'Italia e che abbia tra le sue fila la gente più competente e preparata del nostro paese, cioè quelli che se ne sono dovuti andare via.

Bisogna pensare a un modo di rendere la diaspora qualcosa di più di una massa di potenziali elettori (rendendola serva così delle logiche provinciali). Credo che i tempi siano maturi e penso anche che non si tratti adesso di inventare strutture o quant'altro, e che esse sorgeranno più o meno spontanee nel corso dei prossimi mesi.

Vedi anche www.alfabeta2.it/2013/10/03/governo-italiano-in-esilio2/
#sthash.a5HWVyF4.dpuf

Altri percorsi di lettura:

Letizia Paolozzi

Il conflitto fra generazioni

Gino Di Maggio

I silenzi sul petrolio

Intervista a cura di Yong-june Park

Slavoj Žižek

Lelio Demichelis

J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

G.B. Zorzoli

Il nuovo volto del populismo

Juan Domingo Sánchez Estop

Elogio materialista di papa Francesco

Torna al menù

Il conflitto fra generazioni

Letizia Paolozzi

Riuscirà il figlio a prendere il posto del padre? Se i protagonisti più noti del sanguinoso «romanzo familiare» sono Laio e Edipo, padre e figlio, per metonimia, finiranno per indicare un patto mancato, un ricambio impossibile tra la generazione dei giovani e quella dei vecchi.

La questione di chi ha il potere e di chi vuole prenderselo sembra messa a tacere da «una società senza padre» (dello psicoanalista Alexander Mitscherlich). Oppure, recentemente, dall'«evaporazione del padre» (dello psicoanalista Massimo Recalcati). Il parricidio (perlomeno simbolico) scompare.

D'altronde, molto è cambiato proprio sulla scena del potere. Preso a spallate il Muro, destra e sinistra annaspano. Un concetto come quello di popolo passa dalla sinistra alla destra e viene ribattezzato populismo. Scomparse le grandi narrazioni, la crescita si arresta mentre la politica non sa rispondere alla crisi. Dipende dal crollo dell'autorità maschile? Da un lato scompaiono il senso di responsabilità, il Super-Io, le regole e la disciplina. Frantumati i codici tradizionali, ecco che s'avanza una «società orizzontale». Senza età, senza differenze di sesso e d'età, la madre imita le figlie (vedi la genitrice addetta al karma in *The Bling Ring*). Dall'altro, nei partiti, è assalto all'establishment. Espugnato (nel Pd) dal sindaco di Firenze, Matteo Renzi, che scommette sulla «rottamazione» ovvero sul rinnovamento per via anagrafica. Certo, il tema del ricambio generazionale esiste. Peccato che tra maschi venga affrontato in modo così sguaiato. Attraverso conflitti portati avanti senza cura. Per non parlare del Pdl e di Silvio Berlusconi che, da padre immobile e onnipotente, si era immaginato una successione finta, addomesticata. Successione che gli si è rivolta contro.

Cosa accade invece nel passaggio tra generazioni di donne? Per essere più precisa, c'è un modo di restituire l'eredità (simbolica) ricevuta dal femminismo, modificandola perché non si irrigidisca nelle Tavole della Legge, ma senza perdere i guadagni ottenuti dalla pratica politica (il partire da sé, dal quotidiano, le relazioni, l'importanza del corpo)?

A Paestum, nell'incontro «Libera ergo sum», è andato in scena questo interrogativo. Alcune hanno cercato di tenere insieme soggettività femminile e condizioni materiali di vita; altre (le F9, le femministe nove) hanno risposto srotolando sul palco (vuoto) lo striscione «Stato di eccitazione permanente» e leggendo un testo collettivo. Con sprezzo del pericolo, giacché il muoversi

insieme corale, comunitario, riduce a unità la varietà di voci e di esperienze. D'altronde, si può capire. Le F9 vogliono essere figlie di se stesse. Senza gratitudine e senza dipendenza dalle femministe «storiche». A costo di passare sopra alla cura delle relazioni e all'intensità degli scambi. In questo modo però sarà difficile trovare nuove definizioni del lavoro, del salario, della cittadinanza sociale e della vita precaria capaci di trasformare una realtà che non ci piace. Che non piace alle donne venute prima e a quelle più giovani. Anzi, a guardare bene, non solo alle donne, ma anche agli uomini.

Altri percorsi di lettura:

Gino Di Maggio

I silenzi sul petrolio

Intervista a cura di Yong-june Park

Slavoj Žižek

Lelio Demichelis

J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

G.B. Zorzoli

Il nuovo volto del populismo

Juan Domingo Sánchez Estop

Elogio materialista di papa Francesco

Franco La Cecla

Governo italiano in esilio / 2

Torna al menù

I silenzi sul petrolio

Gino Di Maggio

Il recentissimo rapimento breve del primo ministro libico Ali Zeidan ci informa che la crisi profonda di questo paese, di fatto confinante con il nostro e a noi storicamente molto vicino, a distanza di due anni non è affatto risolta. Questo è ormai evidente a tutti ed è sicuramente preoccupante. Forse, dopo le amare conseguenze delle lunghissime, sanguinose guerre in Medio Oriente, dal Libano all'Iraq, alla Siria e al più lontano Afghanistan, non c'era alcun impellente bisogno di provocarne un'altra, con le stesse modalità, nel bel mezzo del Mediterraneo, con le nefaste conseguenze che sono oggi sotto gli occhi di tutti.

La stessa prudenza che ha contraddistinto recentemente le decisioni della comunità internazionale sulla questione siriana avrebbe potuto essere impiegata anche sulla questione libica. Questo non avrebbe voluto dire, né vuole dire, lasciare le cose come stanno. Pare evidente che l'insorgere in un paese di rivolte popolari, non necessariamente maggioritarie, che si trasformano, aiutate o strumentalizzate dall'esterno, in rivolte armate, segnali il fallimento di un governo e l'assoluta necessità di un cambiamento radicale. Le recenti decisioni del Consiglio di sicurezza dell'Onu comporteranno alla fine questo cambiamento. Il presidente Assad, che probabilmente rappresentava ieri il punto di equilibrio della maggioranza dei siriani, dovrà dimettersi ed essere sostituito da un governo trasparentemente democratico. Oggi è ancora e solo un auspicio, ma probabilmente questo avverrà, come sarebbe potuto avvenire per la Libia, evitando la catastrofe che è di fronte a noi. Un paese distrutto, pieno di rancori e odi, senza alcuna solida istituzione statale, lontanissimo da ogni ipotesi di evoluzione democratica e dove su tutto il territorio permangono bande armate attive e in conflitto tra di loro.

È difficile immaginare una soluzione positiva a breve termine. Purtroppo, e disgraziatamente, per la Libia paese transita oggi con destinazione Italia il flusso migratorio africano più consistente, che in mancanza di accordi intergovernativi credibili è gestito dalla criminalità locale e non solo, con i sempre più tragici esiti a cui assistiamo sgomenti. Certo sarebbe opportuno che qualcuno, tra le classi dirigenti del nostro paese – a cominciare dal presidente della Repubblica – che tanto pervicacemente hanno sponsorizzato l'affrettata e avventurosa impresa militare promossa dalla Francia, ci fornisca doverose e urgenti spiegazioni, tanto più necessarie perché in Libia l'Italia aveva consistenti e importantissimi interessi per il loro valore strategico nel settore energetico, di cui ufficialmente

non sappiamo più niente. Per lo meno strabiliante è il silenzio della stampa italiana su questi argomenti, ritenuti evidentemente non rilevanti, mentre fondamentale è ritenuto l'eterno e vacuo chiacchiericcio sui destini di un arcinoto pregiudicato.

Lo stesso silenzio è rilevabile sui nostri interessi nazionali e storici, anch'essi assai cospicui, in Iran. Dieci, quindici o forse venti miliardi di euro di investimenti nel settore del petrolio e del gas di cui nessuno più parla in Italia, di cui non sappiamo più nulla dopo un improvvido discorso tenuto alcuni anni fa di fronte al Parlamento israeliano dall'allora nostro primo ministro, che è poi sempre il pregiudicato di cui tanto amiamo parlare. Anche su questo sarebbe non solo opportuno ma necessario e indispensabile che, non il presidente dell'Eni, la società petrolifera di Stato che è più coinvolta in questi interessi, ma il governo nella persona del primo ministro fornisse esaurienti spiegazioni a tutti i cittadini, oggi quasi totalmente inconsapevoli.



Maurizio Mochetti, Cono - F104 Starfighter, 1985.

Altri  di lettura:

Intervista a cura di Yong-june Park
Slavoj Žižek

Lelio Demichelis
J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

G.B. Zorzoli
Il nuovo volto del populismo

Juan Domingo Sánchez Estop
Elogio materialista di papa Francesco

Franco La Cecla
Governo italiano in esilio / 2

Letizia Paolozzi
Il conflitto fra generazioni

Torna al menù

Slavoj Žižek

Per una politicizzazione dell'etica

Intervista a cura di Yong-june Park

Che cosa deve fare la politica oggi? Nel bel mezzo di radicali cambiamenti – catastrofi ecologiche, fatali mutazioni biogenetiche, conflitti nucleari o comunque militari e sociali, crack finanziari ecc. – in cui a essere in gioco sono i nostri beni comuni, esiste qualcosa come appunto il bene comune? In che misura, cioè, è utile parlare di bene comune?

Secondo me a essere problematica non è la parola «comune», bensì la parola «bene». Infatti, per come la vedo dalla mia prospettiva europea, l'estetica tradizionale era diretta verso qualche Bene supremo. Può essere Dio, l'umanità, l'universo ecc.: siamo portati a vedere questo bene comune come un valore sostanziale supremo per cui tutti dobbiamo lavorare. Però la modernità comincia con Cartesio e poi con Kant, ossia con un'etica che non è più quella del bene comune.

Per esempio, in Kant si può trovare un'etica puramente formale, un'etica della legge morale. Qui l'etica non può essere in nessun modo politicizzata, nel senso che non è possibile presupporre alcun bene comune. È invece una questione di decisione. È proprio questo che trovo problematico nella nozione di bene comune.

Cos'è un bene comune oggi? Prendiamo l'ecologia. Probabilmente la maggior parte delle persone, sebbene politicamente diverse, sarebbero d'accordo sul fatto che dobbiamo tutti prenderci cura della terra. Ma se si avvicina lo sguardo, si vedrà che esistono molte ecologie su cui bisogna prendere altrettante decisioni. Detto ciò, la mia posizione è qui estremamente folle: per me la politica ha la priorità sull'etica. Non nel senso volgare, per cui possiamo fare tutto ciò che vogliamo, anche uccidere la gente e subordinare così l'etica alla politica, ma in un senso molto più radicale, per cui quello che definiamo bene comune non è qualcosa che abbiamo già scoperto: consiste, piuttosto, nel prendersi la responsabilità di definire ciò che è il nostro bene.

Come molti ecologisti radicali hanno evidenziato, quanta parte dell'ecologia che pretende di lavorare per il bene della natura implica scelte politiche occulte? Quando si sostiene, per esempio, che la Madre Terra deve essere il nostro bene comune e che il nostro pianeta deve prosperare, perché lo si dice? Perché noi umani lo vogliamo, così possiamo sopravvivere. Dal mio punto di vista, l'ecologia

è la più grande macchina egoistica e antropocentrica esistente. La natura è folle: è caotica e soggetta a disastri selvaggi, imprevedibili e privi di senso, e noi siamo esposti ai suoi spietati capricci. Non esiste nessuna Madre Terra. In natura ci sono sempre catastrofi, cose che vanno male, qualche volta un pianeta esplode. Ciò che voglio mostrare è che, se lo si guarda da vicino, quando ci riferiamo a qualche bene comune superiore, esso è sempre – almeno per come la vedo io – definito dalle nostre priorità segrete. Per esempio, la gente può esclamare: «Oh, stanno costruendo un'altra grande città che distrugge la natura, è orribile!». La risposta abituale, anche di molti ecologisti, è che «dovremmo vivere in un modo più naturale, vicino alle foreste», ecc. No! Un mio amico ecologista tedesco, che apprezzo molto, mi ha detto che questo tipo di risposta è, dal punto di vista ecologico, totalmente catastrofica.

Dal punto di vista ecologico, essendoci tanto inquinamento ovunque, la cosa migliore è raccogliere più gente possibile nelle grandi città; sarebbe così estremamente concentrata e ci sarebbe meno inquinamento pro capite, dunque si potrebbero mantenere relativamente puliti i grandi spazi. [...]

Ciò che mi preme suggerire, a partire dalla mia posizione, non è qualcosa di politico nel senso che la gente solitamente associa alla politica, come la manipolazione a buon mercato, la corruzione, le lotte di potere ecc.; è politico nel senso delle decisioni fondamentali rispetto alla nostra vita sulla terra e alle decisioni collettive rispetto alle quali dobbiamo assumerci piena responsabilità.

Ossessione per l'armonia / identificazione compulsiva

Cosa intendi per «piena responsabilità»? Se il bene comune riguarda le decisioni da prendere, segnatamente nel campo della lotta politica e della crisi ecologica, è un termine che abbraccia la responsabilità anche per quanto riguarda le riforme sociali o la rivoluzione?

Beh, da una prospettiva europea vedo problematica questa saggezza orientale secondo cui esisterebbe una sorta di equilibrio naturale o armonia degli elementi. Non vedo alcuna armonia in questo mondo; al contrario, tutta l'armonia è solo parziale. Cosa voglio dire? Alcune persone, per esempio, sosterebbero: «Il comunismo è stata una brutta cosa perché era troppo socializzante. Tutto era sociale e non era consentita alcuna individualità. D'altro canto, il capitalismo liberale è troppo individualistico e ognuno pensa solo a se stesso. Dunque, sono entrambi non armoniosi e abbiamo bisogno di una via di mezzo: una società che ha un senso della comunità ma che, ciò nonostante, permette la libertà individuale». Per niente: io penso che ciò che dovremmo pensare è proprio questo contrasto. Come immaginiamo la libertà individuale? E come immaginiamo il bene comune? Simili questioni appartengono già a un certo campo, sono gli estremi al suo interno. Vorrei innanzitutto mostrare l'assurdità dell'insistenza sul fatto che abbiamo due estremi e sul bisogno di trovare un equilibrio. Questi due estremi fluttuano già l'uno nell'altro: è il motivo per cui la «sintesi» non afferma l'identità degli estremi, ma al contrario la loro

differenza. Dunque, la sintesi sottrae la differenza alla «identificazione compulsiva». In altri termini, l'immediato passaggio da un estremo nel suo opposto è precisamente un indice della nostra sottomissione all'identificazione compulsiva. [...]

Torniamo quindi al punto: non mi piace l'approccio per cui abbiamo due estremi e dobbiamo trovare un equilibrio, perché tale principio è per me troppo astratto. Possiamo, per esempio, dire che alcuni paesi non hanno democrazia e altri ne hanno troppa, e si può sempre sostenere che abbiamo bisogno di un equilibrio. Ma la rivoluzione reale consiste nel cambiare l'equilibrio stesso: la misura della bilancia.

Quando ero giovane, prima della rivoluzione sessuale, si riteneva che ci fossero due differenti punti di vista: da una parte i conservatori, per cui il sesso doveva essere consentito solo all'interno del matrimonio, e dall'altra coloro che spingevano per una sessualità liberata.

Cosa è accaduto? L'equilibrio è totalmente cambiato. Non si può semplicemente sostenere che il vecchio è andato perso e che ora abbiamo troppa libertà sessuale; piuttosto bisogna dire che è proprio la misura di ciò che è estremo a essersi modificata. Dunque, per me questa è la vera rivoluzione. È la totalità che si trasforma, è il cambiamento della misura degli estremi.

Ciò si lega all'altra domanda, sulla riforma sociale. Il punto non è se io penso che abbiamo bisogno della violenza per la rivoluzione sociale – naturalmente non mi piace la violenza. Ma per me riforma significa cambiamenti all'interno dell'ordine esistente: si può dire che adesso abbiamo troppo individualismo, quindi necessitiamo di maggiore responsabilità sociale. Però ciò sta all'interno del campo; al contrario, la rivoluzione è laddove a cambiare sono le regole su cui si fonda la società. Questo è il motivo per cui il capitalismo è stato una rivoluzione radicale, perché l'intera nozione di stabilità si è modificata con il capitalismo o perfino con la democrazia capitalistica: solo con il capitalismo una certa dinamica è diventata parte della stabilità. Se le cose non cambiano, precipitano. Il capitalismo ha trasformato l'intera logica dello spazio sociale. Quando si parla di stabilità, oggi, si intende la stabilità dello sviluppo dinamico. È una logica di stabilità totalmente differente da quella dei tempi premoderni.

Politicizzazione dell'etica

In che modo dobbiamo pensare le nostre responsabilità di fronte a questa nuova logica del capitalismo moderno?

Come ho già detto, sono sospettoso della nozione di bene comune. Penso che non ci sia alcun bene comune prescritto, a priori, dalla natura. Anche per quanto riguarda la natura, quale sarebbe il bene comune? Possiamo dire che la natura ha bisogno di essere equilibrata, così l'umanità può sopravvivere sulla terra. Ma dobbiamo definire l'equilibrio. [...]

In questo sono decisamente moderno.

Prima della modernità, per farla semplice, la gente credeva in un ordine

predestinato, ovvero una sorta di armonia globale che noi umani avremmo rovinato, per cui adesso dovremmo farvi ritorno. Non credo a questa soluzione, specialmente rispetto all'ecologia contemporanea. Non penso che ci sia un ordine naturale. Gli ordini naturali sono catastrofici.

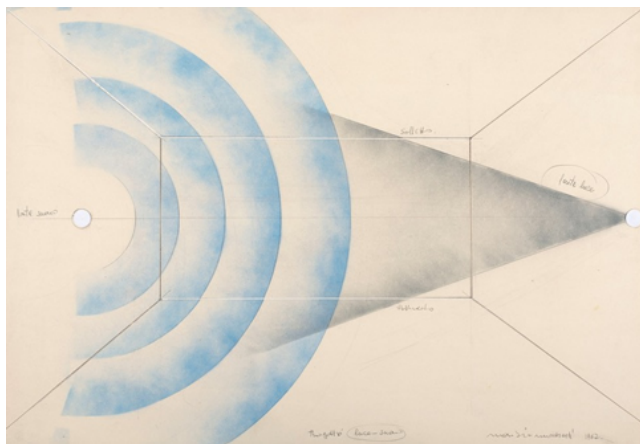
Per tornare alla domanda, io sono favorevole alla politicizzazione dell'etica nel senso che noi siamo responsabili non solo nel compiere il nostro dovere o nel lavorare per il bene, ma anche nel decidere che cos'è il bene. Beh, anche quando alcune persone insistono sull'esistenza di una sorta di equilibrio naturale, non è questa una decisione politico-ecologica totalmente coerente. Per esempio, qualcuno potrebbe dire che la popolazione globale è cresciuta eccessivamente, che ci sono troppe persone e abbiamo sviluppato un eccesso di forze produttive, sostenendo quindi che dovremmo incoraggiare malattie infettive cosicché almeno due terzi dell'umanità muoiano, mentre i restanti dovrebbero imparare a vivere più modestamente. Sarebbe la cosa migliore per la terra e anche per l'umanità. Ovviamente io sono in completo disaccordo con questa visione, ma cosa si può dire a priori contro di essa? Non la si può discutere da un punto di vista ecologico: cosa si può dire, che è un male per la terra? Non lo è, per la terra è probabilmente meglio che dire che ci vuole cibo per tutte le persone viventi. Non sarebbe la cosa migliore per la terra organizzare lentamente la morte di due terzi dell'umanità?

Questo è il punto: abbiamo già preso alcune decisioni etico-politiche. Voglio cioè sottolineare che siamo molto più liberi e responsabili di quanto pensiamo. Solitamente è di moda dire – i vecchi marxisti lo fanno spesso – che siamo liberi solo in apparenza: tu vai al negozio e compri quello che vuoi, ma in realtà sei manipolato. È vero, però siamo anche più liberi di quanto pensiamo. Se si crede in qualche tipo di destino, la vita è più semplice. La cosa difficile è rompere con il destino. [...]

Penso che il primo passo consista nell'accettare le conseguenze della modernità, che sono di libertà radicale non solo nel senso buono, ma anche nel senso terrificante per cui dobbiamo decidere. Sta completamente a noi. È quello che Jacques Lacan intende quando dice che non c'è il grande Altro (il n'y a pas de grand Autre): non c'è nessuno su cui possiamo contare. Ogni volta che c'è una crisi la gente spontaneamente cerca qualche equilibrio perduto. Tutto ciò ha avuto inizio con Confucio, che considero la forma originaria dell'idiota. Confucio non era tanto un filosofo quanto un protoideologo: gli interessavano non le verità metafisiche, ma piuttosto un ordine sociale armonioso al cui interno gli individui potessero condurre una vita felice ed etica.

Non c'è da stupirsi che il disordine che Confucio vede intorno a sé fornisca ironicamente una buona descrizione di una società realmente democratica. [...] L'idea confuciana era che la crisi accade quando l'armonia originale è perduta, e dunque si tratta di restaurare l'armonia. Dobbiamo togliere di mezzo questa idea: non c'è alcuna armonia che dobbiamo o possiamo restaurare. Per l'equilibrio dobbiamo decidere quello che vogliamo, e per questo dobbiamo lottare e combattere.

Anticipazione dal libro di Slavoj Žižek, Chiedere l'impossibile, a cura di Yong-june Park, trad. it. di Gigi Roggero, in uscita a fine novembre per Ombre Corte.



Maurizio Mochetti, Progetto Luce-Suono, 1967. Foto Giorgio Benni.

Altri percorsi di lettura:

Lelio Demichelis

J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

G.B. Zorzoli

Il nuovo volto del populismo

Juan Domingo Sánchez Estop

Elogio materialista di papa Francesco

Franco La Cecla

Governo italiano in esilio / 2

Letizia Paolozzi

Il conflitto fra generazioni

Gino Di Maggio

I silenzi sul petrolio

Torna al menù

La luccicanza italiana

Il postmodernismo come apparato di cattura

Nicolas Martino

«C

onsidero gli anni Ottanta come l'equivalente di ciò che furono, all'inizio del XIX secolo, gli anni della Restaurazione tra il 1815 e il 1830. Sullo sfondo di questa Restaurazione, lo ripeto, vi è il fallimento della Rivoluzione culturale». Così Alain Badiou in un'intervista di qualche anno fa stigmatizzava la «controrivoluzione» degli anni Ottanta. Una controrivoluzione che rispondeva al mutamento genetico vissuto nel passaggio dalla sussunzione formale alla sussunzione reale della società sotto il capitale, quell'antropomorfosi del capitale che possiamo indicare anche come biocapitalismo, messa al lavoro integrale di corpi, cervelli ed emozioni. David Harvey e Fredric Jameson hanno chiamato questo mutamento «condizione postmoderna», e in questo senso le teorie postmoderniste sarebbero secondo loro le «sentinelle» che segnalano il passaggio in corso. È interessante allora interrogarsi sul funzionamento delle sentinelle postmoderniste all'opera nell'Italia degli anni Ottanta, un laboratorio senz'altro interessante nella vasta provincia dell'Impero.

Ecco intanto, in sintesi, alcuni snodi del nuovo paesaggio culturale che si inizia a definire intorno alla metà degli anni Settanta. Nel 1976, con un convegno a Salerno, nasce ufficialmente la postavanguardia teatrale, e sempre nel '76, con la fondazione dello Studio Alchimia a Milano, nasce l'oggetto postmoderno, che segna la crisi del progetto moderno. A questo proposito scrive Alessandro Mendini: «Per Alchimia il progetto è delicato, non si impone, ma affianca e accompagna dolcemente l'andamento della vita e della morte delle persone cui quel progetto piace». Il *Manifesto di Alchimia* è del 1984; due anni dopo, nel 1986, Achille Bonito Oliva avrebbe proposto l'idea di un «Progetto dolce» in consonanza con il design di Mendini e con il «debole» pensiero filosofico di allora. Nel 1976 ABO aveva pubblicato *L'ideologia del traditore* che – anticipata nel 1972 dal testo *La citazione deviata* – conteneva già in nuce l'idea neomanierista della *transavanguardia*. Nel 1978 il *Passo dello strabismo* perimetrava la «riserva» dell'arte condannandola a una «luccicante» impotenza, e nel 1979 il manifesto della *transavanguardia* su «Flash Art» si proponeva di smascherare la valenza progressista dell'arte di fronte alla immodificabilità del mondo. La

transavanguardia, che «significa apertura verso l'intenzionale scacco del logocentrismo della cultura occidentale», supera «l'idea euforica dell'esperienza creativa come eterno processo sperimentale e coazione al nuovo, l'idea evoluzionistica del *darwinismo linguistico* che trovava i suoi antenati fissi nelle avanguardie storiche». Muovendosi «a ventaglio con una torsione della sensibilità che permette all'arte un movimento in tutte le direzioni, comprese quelle del passato», la transavanguardia vorrebbe mettere in crisi «l'isteria del nuovo, tipico dell'avanguardia tradizionale, e l'idea di progresso insita nelle sue sperimentazioni».

Nel '78 esce presso Feltrinelli *La parola innamorata*, antologia poetica a cura di Enzo Di Mauro e Giancarlo Pontiggia, testo nato come rivolta nei confronti della neovanguardia. Il titolo è significativo, nelle intenzioni il recupero ludico-amoroso della parola si contrappone alla parola ideologizzata, orfismo e soggettivismo lirico recuperano la tradizione post-simbolista e propongono una poetica della danza che vuole rompere con lo sperimentalismo della neovanguardia. Nell'antologia era presente anche Giuseppe Conte che con la sua proposta del valore estetico del mito è probabilmente il poeta che meglio esprime il gusto dominante nel decennio 1975-1985.

Il 1978 è anche l'anno in cui esce su «L'Espresso» *Il Vangelo socialista* di Bettino Craxi, un articolo che rilancia l'idea di un socialismo libertario – Proudhon vs Marx e Lenin – e si inserisce pienamente in quel nuovo corso politico-culturale inaugurato da «Mondoperaio» sotto la direzione di Federico Coen che avrebbe portato il Psi a essere, per un breve lasso di tempo, il partito dell'intellettualità di massa. Nel '79 esce *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il metaromanzo di Italo Calvino che testimonia la crisi della ragione conoscitiva, e nel 1980 *Il nome della rosa*, successo internazionale di Umberto Eco, che risponde alla crisi dello sperimentalismo modernista proponendo strutture gratificanti di racconto che rivisitano ironicamente il passato. Nella seconda metà degli anni Settanta diversi convegni dedicati a Nietzsche e Heidegger caratterizzano la filosofia italiana segnata dalla crisi del marxismo e della ragione moderna (*Crisi della ragione* è il titolo dell'antologia curata da Aldo Gargani per Einaudi nel '79), mentre «aut aut» inaugura una nuova fase abbandonando Marx e la teoria dei bisogni per rifugiarsi nel recinto sacro dell'ermeneutica e del pensiero poetante.

Il 1980 segna una svolta con la Biennale «postmoderna» di Venezia: *La presenza del passato* di Paolo Portoghesi vuole segnare la fine del proibizionismo in architettura, Mendini presenta l'*Objetto banale*, e nella mostra *Aperto 80* curata da Bonito Oliva e Harald Szeemann viene lanciata la transavanguardia. Infine nel 1983 esce per Feltrinelli il manifesto filosofico, curato da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, che insieme alla transavanguardia costituisce il dispositivo che riassume sinteticamente il carattere del postmodernismo italiano. Queste teorie culturali fanno proprio l'esaurimento del progresso, assumono la crisi del futuro come orizzonte aperto da colonizzare, mettono in crisi la retorica del superamento e costruiscono una retorica della fine del progresso. Il pensiero debole è *Verwindung*, ovvero torsione della metafisica moderna (che non si può superare e alla quale rimettersi), e la transavanguardia

è *Verwindung* in quanto torsione della logica delle avanguardie e neoavanguardie moderne. In questo senso pensiero debole e transavanguardia sono la stessa cosa: il tempo del progresso ripiegato su se stesso, torsione del moderno. «Dalla metafisica – scrive Vattimo – come abbiamo imparato da Heidegger, non ci si libera come di un abito smesso. Se ne prende congedo solo in un lungo processo di rassegnazione, convalescenza, distorsione. [...] L'alternativa al rovesciamento della metafisica (in una metafisica nuova) e al silenzio della resistenza utopico-negativa è la *distorsione* della metafisica intrapresa da Heidegger». E proprio la transavanguardia, scrive ancora Vattimo, esprime un'«amichevolezza verso il mondo, e dunque anche verso il visibile incontrato senza l'intenzione polemica, e dunque anche inimichevole, che caratterizzò tanti prodotti della pop art» che «dissolve lo schema utopico-negativo di Adorno».

Eppure la critica a un dispositivo culturale costruito sulla retorica della crisi del progresso era già tutta dentro una magnifica intuizione di Paul Valéry quando scriveva: «All'idolo del progresso rispose l'idolo della maledizione del progresso; il che creò due luoghi comuni». Il postmodernismo come maledizione del progresso è nel caso migliore un luogo comune. Nel caso migliore, perché in Italia questo postmodernismo è diventato un apparato di cattura, un dispositivo neutralizzante che ha frenato quella liberazione che *in potenza* era stata portata in superficie dalla *great transformation* degli anni Settanta e che il movimento del '77 aveva intuito. E, si badi bene, ha funzionato come ideologia neutralizzante non perché ha rifiutato o disconosciuto la liberazione possibile, ma perché l'ha fatta propria, neutralizzandola però all'interno della retorica della fine della storia, nella gabbia del tempo come eterno presente, dissolvendo i processi storici e le trasformazioni sociali nelle forme misticheggianti dell'«invio del destino». Ideologia raffinata, dunque, tanto che si potrebbe dire che in Italia gli anni Ottanta sono stati un '77 rovesciato anche dal punto di vista culturale. Insomma, il capolavoro del postmodernismo italiano consiste nell'aver costruito un dispositivo culturale libertario curvandolo a destra, un movimento ripetuto politicamente dal Psi che coniugava «differenza» e disuguaglianza. Il postmodernismo italiano è allora essenzialmente una raffinata ideologia scettica che non si può liquidare come semplice neoconservatorismo, e la sua natura più autentica è probabilmente racchiusa in questo aforisma di Bernard Rosenthal: «Lo scetticismo è un'ideologia del riflesso. Parodia dello sguardo critico e insieme consumata abilità a godere dei privilegi della restaurazione» (*Autopsia della storia*, 1979).

Ora la realtà è leggera, il capitalismo diventa linguaggio, i rapporti sociali diventano narrazioni e i conflitti sono ridotti a problemi comunicativi. Ma le fantasmagorie del postmodernismo manierista rimangono in radice la logica culturale del tardo capitalismo, lo aveva intuito anche Gianfranco Manfredi anticipando il paesaggio a venire nel verso di una canzone del '77: «Nella felicità la nuova repressione».

Nell'Italia degli anni Ottanta si sono tentate anche altre vie: si ricordi ad esempio l'importante lavoro svolto da Filiberto Menna con la rivista «Figure», il movimento dell'*astrazione povera* e poi le tesi esposte in *Il progetto moderno dell'arte*

(1988). Se però vogliamo davvero disertare certa cultura che – invincibilmente attratta dallo splendore e dalla gloria della società dello spettacolo – non rinuncia a servire ciò che splende, non convincono del tutto i tentativi alla Habermas di riproporre il progetto incompiuto della modernità. L'*underground railroad* lungo la quale fuggire è costituita piuttosto da quella critica materialistica italiana che, attraversando le «fabbriche del soggetto», proprio in quegli stessi anni costruiva, dentro la condizione postmoderna ma senza concessioni alla *destinalità* heideggeriana, i prolegomeni di un'ontologia della sovversione.



Maurizio Mochetti, Proiezioni, 1966.

Altri percorsi di lettura:

Federico Chicchi

Si può negare un'immagine?

Marco Assennato

Anestetica postmoderna

Torna al menù

Si può negare un'immagine?

Regime dell'immaginario e godimento del discorso capitalista

Federico Chicchi

Gli anni Ottanta inaugurano la fenomenica di un nuovo apparato del potere che fa dell'immagine o, forse meglio, dell'immaginario il suo motore centrifugo. Gli anni Ottanta sono stati in questo senso l'incavo spazio-temporale dell'agonia del moderno e delle sue istanze centripete, alveo dove il potere del capitalismo ha riprogrammato i vettori fondamentali della sua azione accumulativa (la sua assiomatica, per citare Deleuze) in senso biopolitico e postdisciplinare. Tanto è vero che la stessa soggettività viene *interpellata* dal Capitale in modo totalmente nuovo: non più corpi docili da inserire in macchine ripetitive e serializzate al servizio del profitto industriale in cambio di continuità di salario e servizi, ma singolarità carnevalesche e sincopate, sciame rizomatici creativi e indisciplinati, da imprimere *ex post* nella misura strutturale del valore proprietario. Gli anni Ottanta sono gli anni della frantumazione ideologica e materiale degli ordini simbolici edipici e patriarcali. E lo strumento privilegiato di tale parricidio simbolico avviene per lo più attraverso la diffusione mediatica e capillare di un vischioso immaginario atonale, popolato da tavoli con le gambe all'aria e spettri senza legame (zombie) che per lo più barcollano, in spazi individualizzati, senza gravità sociale, se non quella dell'offerta incessante e iatrogena dei *farmacomerci*.

Insomma, per citare strumentalmente Baudrillard, in Italia e in Occidente gli anni Ottanta segnano il tempo delle *disconnessioni* tra i significanti e i significati del moderno. Vera e propria *cacatopia* storica, gli anni Ottanta segnano l'inversione dei codici di produzione del capitalismo nell'intento di favorire una contrazione significativa degli allora troppo allargati margini della cittadinanza, cittadinanza che le lotte operaie e studentesche avevano, durante i Sessanta e Settanta, imposto come incarnazione sociale del diritto pubblico. In altri termini, il capitalismo metabolizza, rumina e quindi vomita, trasfigurandolo, lo *spirito* delle strepitanti ed efficaci contestazioni «artistiche» e «solidaristiche» che gli erano state rivolte nel decennio precedente. Il craxismo prima e il berlusconismo poi sono gli interpreti nazionali di questo movimento di disconnessione del moderno dal tessuto sociale. Nessuna società è quindi, da qui in poi, possibile se non quella della mera somma delle singole individualità ciniche, intraprendenti e

opportuniste. Il capitalismo, infatti, modernizzando deterritorializza, *rivoluziona le rivoluzioni* rovesciandone il segno. Eppure all'interno, nel cuore stesso della produzione di *soggetti mercificati* e di *merci soggettivate* come baricentro del nuovo *potere immaginario* e pasolinianamente *senza volto*, in questo sofisticatissimo apparato di cattura fantasmatica e libidinale, si produce il frutto di una *piega* inaspettata. Motivata dallo smarrimento del moderno, si inizia a scrivere una traccia (che si palesa grazie alle cancellature che il potere lascia inavvertitamente sul terreno) che conduce diritto alla fuga della soggettività dalla fabbrica e dalla sua ormai compromessa eticità collettiva e sacrificale. Certo, il fenomeno a livello delle pratiche e dello stesso immaginario si produce in modo disarticolato, frastagliato, se non, per certi versi, paradossale: dagli yuppie dell'«era dell'aperitivo» (la Milano da bere) e i paninari delle nuove griffe da un lato, ai punk della Bologna degli Skiantos e ai mods (nel loro revival italiano a Gabicce Mare nel 1981), per non parlare dell'universo skinheads che esplode in Italia a partire dagli anni Ottanta. Movimenti e habitus soggettivi, interni ma dissidenti al nuovo tessuto iconico del biopotere emergente, che segnalano il farsi del corpo, e del suo plasmarsi estetico, come ultimo baluardo della resistenza alla cattura.

La marcia dei quarantamila a Torino segna dunque l'inizio di un nuovo disordine per lo più indifferente alla narrazione simbolica della lotta di classe. Ordine però – ed è questo che molti intellettuali di quegli anni di riflusso non hanno inteso – che è *bucato*, attraversato dal fremito del formarsi di una soggettività postsalariale che rifiuta il modello della fabbrica come modello di vita e che non rinuncia però per questo a farsi produttore – ci piace dire istigatore – di una nuova socialità supplente, inventata al di là del Nome-del-Padre. La questione è che però questo *tr(o)uismo* è il sintomo, il nodo che regge e permette la dinamicità e la profittabilità del nuovo potere e al contempo la verità oscena del suo perpetuo inganno. Il piano è infatti solcato da linee di fuga soggettive che organizzano, *caosmoticamente*, la messa in scena di un esodo del desiderare verso l'ignoto del *post*. «Le macchine di desiderio e le macchine di creazione estetica, allo stesso modo delle macchine scientifiche, ridefiniscono costantemente le nostre frontiere cosmiche. A pieno titolo dunque sono chiamate a svolgere una funzione eminente in seno a quei concatenamenti di soggettivazione cui è affidato il compito di sostituire le nostre ormai vecchie macchine sociali» (Félix Guattari, *Caosmosi*, 1991).

Gli anni Ottanta sono quindi un litorale. Il punto di sporgenza e di vertigine del capitalismo contemporaneo: postedipico, postindustriale, postdisciplinare, postsalariale, postweberiano, postfordista, postmoderno, *post*. Volendo tentarne una difficile genealogia, individuare la sua *adaequatio rei et intellectus*, la sua episteme, è all'*immagine* in quanto tale che occorre guardare. La torsione del potere è infatti in tal senso anche un mutamento antropologico. Non ci sono più metafore solide che tengono assieme l'altro con l'Altro, ma solo immagini fluttuanti, fantasie collettive, fantasmi. In un appunto del 1914 Ludwig Wittgenstein si chiedeva se «si può negare un'immagine? No». L'immagine non si può negare perché non ha punti di presa, è acefala, avvolge la soggettività come

una coperta, finendo per contaminare, supportare e scriverei i suoi fantasmi fondamentali. Il cinema aveva insegnato al potere economico a farsi gioco del soggetto politico già dagli anni Sessanta. L'industria culturale progettava soggettività adeguate al consumo effimero, voluttuoso e maniacale (si veda ad esempio la splendida serie televisiva americana *Mad Men*), ma ciò che si scriveva non era ancora una società a economia libidinale tout court. A partire dagli anni Ottanta l'economia diviene immediatamente, senza scarti, produzione e consumo di soggettività, invertendo inesorabilmente il rapporto tra oggetto e soggetto all'interno di un loop senza sosta e senza verso.

L'immaginario delle merci è fascinoso, produce *libertà fittizia*, come il mercato. Contrariamente alla costrizione che produce l'ordine simbolico (*castrazione significante* la chiama non a caso Lacan) e alle sue catene strutturanti e identitarie, l'immaginario, che s'impone come sfondo produttivo del capitalismo postindustriale, libera soggettività malleabili, riflessive, nomadi, creative e «schizofreniche», utili alla produzione globale «senza lavoro» del nuovo capitalismo. Come scriveva Francesco Dragosei, «l'immaginario [...] è un grande lago sotterraneo, favoloso, in cui nuotano mostri e creature sottratti alla luce, alla politica, alla prassi». Questo è il fondo fluido della società che gli anni Ottanta inaugurano seguendo le profezie allarmate (e inascoltate) di Guy Debord: «Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini». Resta, all'ombra della divenuta oscena politica, solo – per dirla con Fulvio Carmagnola – «la vacuità aggressiva dell'immaginario mediale».

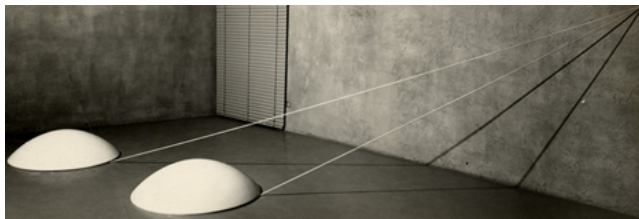
All'interno delle pagine di un libro importante dedicato agli anni Ottanta e intitolato *Sentimenti dell'aldiqua* Paolo Virno scriveva, con stupefacente anticipo rispetto alle attuali e diffuse descrizioni della precarietà del contemporaneo, la cifra di questa soggettività diveniente: «La fantasmagoria di astratte possibilità, in cui si aggira l'opportunista, è colorata dalla paura e secerne *cinismo*». Scriveva Virno di un «mutamento profondo dell'ethos e della cultura e dei modi di produzione». Di «irreversibilità e ambivalenza insieme». «Quali sono dunque i modi di essere e di sentire che qualificano la situazione emotiva comune *tanto* a chi si adatta, *quanto* a chi dice-di-no? Anzitutto, è ovvio, i modi di essere e di sentire inerenti alla fuoriuscita dalla società del lavoro». Questi sono, ci pare, gli stessi interrogativi che ancora oggi si stagliano con peso specifico molto più elevato sulla linea dell'orizzonte del claudicante capitalismo presente. Un orizzonte in cui oggi più di ieri occorre prendere parte. Tornare a fare presenza e a scrivere legami. Il *narcinismo*, di cui ci parla Colette Soler, e che Massimo Recalcati ha così mirabilmente ripreso nel suo *L'uomo senza inconscio* per indicare il rischio che la vita sia ridotta al campo autistico del godimento, è però segnato dalla sua profonda ambivalenza. Per riprendere, citandolo ancora, Paolo Virno, occorre sottolineare che chi detesta la moralità corrente di quegli e di questi anni (e noi siamo tra questi, s'intende), «proprio costui deve sapere che le istanze di liberazione non potranno che ripercorrere con un segno opposto gli stessi sentieri, lungo i quali si è consumata l'esperienza dell'opportunista e del cinico».

La società dopo-moderna è, infatti, una società necessariamente aperta alla

contingenza e alle *intensità* (in senso deleuziano) dove ci pare di poter dire, in chiaroscuro al *narcinismo* immaginario perverso e maniacale, si manifestano alcuni punti di sporgenza e resistenza, nuove opportunità di soggettivazione e imprevisti ribaltamenti di prospettiva; anche se ancora, evidentemente, questi non sono riconducibili dentro un organizzato progetto collettivo di cambiamento sociale.

Nell'in-civiltà dopo-moderna dell'imperativo al godimento, che paradossalmente si riproduce consumando vita, dobbiamo allora cercare e quindi favorire stupore e infedeltà, liberare e inventare nuovi spazi di legame, mettere in forma, sperimentandole, nuove ragioni di socialità, «trasformarci in lucciole e riformare, così, una comunità del desiderio, una comunità di bagliori, di danze malgrado tutto, di pensieri da trasmettere. Dire sì nella notte attraversata da bagliori, e non accontentarsi di descrivere il no della luce che ci rende ciechi» (Didi-Huberman).

Siamo dunque chiamati con urgenza a reinventare il mondo, le istituzioni, i legami con serietà e responsabilità, ma mentre si danza, in comune. Mentre si danza. «Gira tutt'intorno la stanza, mentre si danza, danza. E gira tutt'intorno la stanza, mentre si danza» (Franco Battiato, *Voglio vederti danzare*, 1981).



Maurizio Mochetti, *Calotte* (Oggetto polimerico), 1966.

Altri percorsi di lettura:

Marco Assennato

Anestetica postmoderna

Nicolas Martino

La luccicanza italiana

Torna al menù

Anestetica postmoderna

Il passato contro la storia, in architettura

Marco Assennato

L'esperienza nelle capitali moderniste è *Erlebnis* di grandi masse, epifenomeni del ciclo complessivo di circolazione della merce ed espressioni del processo di socializzazione dei rapporti di produzione, irriducibile al comando capitalistico. Fin qui, la lezione di Baudelaire. Invece, nessun *bagno di moltitudine* era possibile al *flâneur* che si inoltrasse lungo la *Strada Novissima*: quella città di cartapesta, infinita ripetizione di quinte teatrali senza alcun *drama*, non aveva nulla in comune con la metropoli industriale. Di certo non era più in grado di ospitare conflitti, aporie, rivoluzioni. La città implicita in quella lunga successione di scenografie è riproduzione in serie di se stessa, da cogliere con acuto senso dello spettacolo, giusto per riflettere sulla riduzione dell'architettura a strumento di marketing, comunicazione e consumo. Eppure il dibattito che si aprì allora – con la Biennale dell'architettura postmoderna del 1980, diretta da Paolo Portoghesi – rendeva evidente tutta la risonanza politica di questioni apparentemente limitate all'ambito dell'estetica. Va riconosciuto a quelle architetture il merito di rendere manifesto il lato opprimente e reazionario della condizione postmoderna.

Sia chiaro: è merito paradossale, che deriva da un sostanziale fallimento. La Biennale di Portoghesi in fondo si prefiggeva l'obiettivo di cacciar via dalle secche della crisi dell'*international style* la cultura architettonica italiana. Tuttavia, a più di trent'anni di distanza, stiamo ancora a discutere di quella crisi, come incapaci di procedere un passo oltre. Ancora l'anno passato, in mezzo ai padiglioni della Biennale 2012, non mi pare si potesse individuare alcun *common ground* per l'arte del costruire. Viene il sospetto, dunque, che l'edificio luccicante dell'architettura postmoderna si reggesse su fragili fondamenta se, incapace di indicare un qualsivoglia svolgimento futuro, ha avuto il dubbio risultato di schiacciare il presente nel *défilé* d'alta risonanza d'una banda di archistar.

Dunque vediamo: *La presenza del passato* ha rappresentato il tentativo di Portoghesi di liberare il dibattito dalle inibizioni che il movimento moderno imponeva, attraverso un libero accesso al repertorio di forme che il passato offriva in dono. Il gusto del pastiche stilistico si combinava con la critica del

concetto lineare di storia, le nuove ricerche di identità con l'emergere di verità deboli e per converso con ancoraggi locali, in un tragitto che inesorabilmente sfociava nel kitsch inoffensivo d'una architettura ridotta a puro prodotto dell'industria culturale. Contro il «blocco omogeneo e opaco» ricostruito come un moloch da Nikolaus Pevsner, i postmoderni agiscono un rapporto con la storia come palinsesto stilistico, disponibile a ogni uso, come nelle architetture di Ricardo Bofill o Charles Moore. Il passato è materia da trattare come i resti di un sogno, e l'architettura attraverso l'*anamnesi* diventa sinonimo di *identità*, *differenza*, *confusione* da ricostruire, dirà in quegli anni Gianni Vattimo, attorno ai due cardini dell'*ornamento* e del *monumento*.

Le deboli fondamenta su cui poggiava la Biennale postmoderna furono, in modo pertinente, ricondotte da Manfredo Tafuri alla superficialità imbarazzante della pratica storiografica che lì veniva condotta: infatti «carattere precipuo del moderno è la costante autocritica – scrisse Tafuri contestando la visione ingenua di Portoghesi –, il tarlo distruttivo accompagna l'intero percorso della modernità e la critica al concetto di storia lineare e di progresso è interna all'universo ottocentesco, oltre che novecentesco».

Da questa visione ingenua non poteva che scaturire l'ansiosa ricerca d'una ritrovata *presenza del passato*. Il passato contro la storia, dunque: una vuota ripresa stilistica che funzionò come *anestetica* del battere conflittuale del tempo. Tutto il contrario delle estetiche dell'avanguardia: manifesti della *presenza della storia concreta contro il passato*, desideranti linee spezzate che cercavano l'apertura al futuro. Il rapporto ambiguo con la storia aveva certo alcuni celebri precedenti. Per restare alle mostre, non possiamo non ricordare quella romana dedicata nel 1964 a *Michelangiolo architetto*, curata da Bruno Zevi e dallo stesso Portoghesi. In piena sintonia con la *critica operativa*, il monumento diveniva lì materia malleabile, neutralmente disponibile per l'architettura contemporanea. Fine della storia, dunque: finita perché infinitamente manipolabile come i resti onirici sul lettino dell'analista, compressa nell'ordine d'un discorso normativo che stenta a riconoscersi come tale.

Accanto a tutto ciò agisce la ricerca edonistica di nuovi linguaggi, l'irriflesso *piacere del testo* che – come ha scritto Bernard Tschumi – dimentica il valore dell'architettura come forma di conoscenza e la richiude in pura *conoscenza della forma*. Questa architettura cerca nel gesto ideologico dell'autoriflessione, nel «pozzo senza fondo dell'autonomia formale», di superare la propria storicità attraverso la continua trasgressione dei codici modernisti. Anche a questo proposito non si può che richiamare alla memoria un più serio antecedente, nel lavoro decostruttivo dei Five Architects NY, reso noto in Italia da un volume di Officina nel 1977. Eisenmann, Hejduk, Graves, Gwathmey & Siegel e Meier tentavano, chiudendo l'arte del costruire nel cerchio magico del linguaggio, di trasgredirne le linee e riacciuffare, per questa via, la purezza della specificità semantica dell'architettura *in sé*. Il rimando continuo tra composizione e scomposizione delle *Houses* di Eisenmann produceva oggetti preziosi, «offerti – notava Tafuri – a un pubblico di élite capace di apprezzarne la nuova poetica della nostalgia». Eppure l'ansia trasgressiva dei Five, come più in generale la

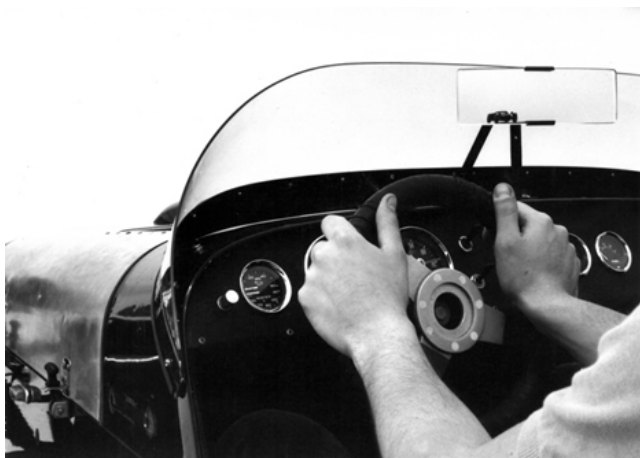
ricerca di linguaggi di piacere postmoderni, non riesce in alcun modo a spezzare i limiti e i divieti che intende infrangere. Trasgressione qui non è il contrario di limite, ma ne è a un tempo negazione ed effetto, un atto maldestro che conferma ciò a cui si oppone. Così la gaia erranza postmoderna non libera alcunché e allude piuttosto alla *lunga notte reazionaria* nella quale «niente è veramente antagonistico, tutto è plurale».

Nel 1982 «Casabella» ospitò un intenso dibattito tra filosofi e architetti, più esplicitamente «politico», cui presero parte in una prima fase Massimo Cacciari, Joseph Rykwert, Franco Rella, Massimo Scolari e Gianni Vattimo – poi ripetuto da uno scambio tra Vattimo e Lyotard nel 1984. Un tale riverbero è giustificato dalla posta in gioco: si trattava di misurarsi con le mutazioni dell'architettura come lavoro intellettuale, di ridefinirne la posizione e il ruolo all'interno dell'industria culturale, in parte di metterne a verifica la stessa solidità disciplinare. L'architettura, come ogni lavoro intellettuale, stava perdendo il suo primato, si andava *proletarizzando* – perdeva la sua A maiuscola per esser riassorbita, come *oggetto trascurabile*, dal mercato delle merci. Tutto ciò, in fondo, non era che un controeffetto del potente processo di intellettualizzazione del lavoro tecnico. Oggi diremmo: lavoro cognitivo, immateriale, *biopolitico*, all'interno del quale si andavano profilando ruoli e funzioni del tutto inediti. Insomma, l'emergere di una nuova concezione sociale del lavoro e di nuove forme di produzione del valore tra le cui maglie era possibile intravedere i caratteri d'un rinnovato progetto storico di liberazione, che agisce tuttavia per differenze non conciliabili e non può esser ricompreso nell'uno del comando sovrano.

Contro questo riconoscimento, invece, si è scatenata l'anestetica del progetto postmoderno. Una trappola teorica che produce invisibilità come condizione prima dell'azione individuale nel mercato mondiale e cecità sui ricchissimi *agencements* del reale. La mano invisibile del laissez-faire, da questo momento in poi, impedì la vista degli architetti. Qui entusiasti e critici trovarono un punto di incontro. Da una parte, nel caso degli entusiasti, debolissimi e integrati profeti del postmoderno, attraverso l'asfissia dell'autonomia formale: fare dell'architettura l'arte dell'ornamento significa relegarne la funzione specifica nella costruzione di monumenti celebrativi dell'epoca neoliberista che allora s'apriva. E d'altra parte la critica neotragica dei pensatori della crisi costruiva una gabbia dialettica inossidabile, un continuo rimando tra limite e trasgressione del limite, tutto compreso nell'analisi dei frammenti sparsi del moderno, nella ridefinizione di ritmi contingenti buoni solo a sancire la fine dei linguaggi da battaglia degli anni Venti, e cospargersi così il capo di cenere.

Ciò che manca in questo doppio vincolo postmoderno è la capacità di reimpiantare l'architettura lì dove deve stare, nell'unico e ultimo *luogo* che è possibile reperire all'interno della metropoli postindustriale: il corpo, la vita e le lotte delle singolarità produttive. Nel proliferante universo postdialettico che seguì la crisi italiana degli anni Ottanta si poteva riconoscere la differenza come punto di partenza per ricostruire i termini di un conflitto ricco e produttivo. Le moltitudini postmoderne non si limitano a subire un certo *partage* del sensibile: esse operano montaggi alternativi in grado di riconfigurare i territori e i confini

delle forme di vita, e proporre linee di fuga pensabili e possibili. In tal senso si può dire che l'architettura è sempre politica. Dacché essa, in quanto arte, può contribuire a rompere l'alienazione dei sensi e ristabilirne la forza. Può rendere visibili o nascondere le linee di comando, ordinare e territorializzare la percezione rielaborando la sua doppia natura *tecnica* e *teorica* insieme. Essa è lavoro, produzione, ma anche teoria, *visione*, e come tale si colloca al centro della contesa politica, ne condivide le vicende, le aperture e i conflitti.



Maurizio Mochetti, Lotus Super Seven Model Series Three, 1977.

Altri percorsi di lettura:

Nicolas Martino

La luccicanza italiana

Federico Chicchi

Si può negare un'immagine?

Torna al menù

BRASILE

L'amore della Marea Amarildo

Arte della moltitudine nel movimento di giugno a Rio de Janeiro

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco

Fino a metà 2013 la città di Rio de Janeiro sembrava offrire un palcoscenico perfetto per lo spettacolo della rappresentanza. Da tempo stavamo analizzando lo stretto rapporto tra museificazione della cultura e gentrificazione della città e il ruolo del Museu de Arte do Rio de Janeiro (Mar), ciliagina sulla torta della rivitalizzazione della zona portuaria. Ed ecco che, in marzo, l'inaugurazione del Mar è stata teatro di un evento nuovo. Mentre il sindaco, il governatore, la ministra della Cultura e la presidente della Repubblica si riunivano con la famiglia proprietaria della Globo e concessionaria del nuovo museo, fuori dalla festa manifestanti dei movimenti dei senzateo e di collettivi culturali gridavano: «Il Sertão non diventerà Mar(e)».[1] riprendendo alla rovescia una profezia della rivolta messianica di Canudos. Il riferimento è alla resistenza storica della secessione messianica e al fatto che furono i reduci dalla guerra del Sertão che costruirono la prima favela di Rio, sul Morro da Providência, proprio lì nella zona portuaria di Rio. Erano in pochi a protestare fuori dal nuovo museo protetto dalla polizia. Tutto sotto controllo? La storia sembrava ripetersi, ma inaspettatamente qualcosa cominciò a muoversi. Il movimento nato a giugno si presenta come l'espressione mostruosa della costituzione della moltitudine prodottasi durante il governo Lula, e una delle prospettive più interessanti per coglierne la dinamica costituente, tra le reti e le piazze, sembra essere quella della sua «arte»: un'arte della moltitudine.

Espressione mostruosa della costituzione multitudinaria

I concetti di *moltitudine* e di *mostro* sono due strumenti efficaci per afferrare le trasformazioni sociali nel Brasile degli ultimi dieci anni. Molto si è detto intorno alla *Classe C*. [2] Quando è scoppiato il movimento, si è cominciato invece a parlare di moltitudine. La stessa cosa succede con la parola *mostro*. La diffusione di questi termini sembra sottolineare la loro adeguatezza rispetto alla realtà. Antonio Negri presenta il concetto di moltitudine per lo meno in tre prospettive

specifiche e complementari: sul piano *sociologico* si tratta delle trasformazioni legate al passaggio dalle economie basate sul lavoro disciplinare di fabbrica a quelle basate sulle reti diffuse nella metropoli e quindi a forme di lavoro sempre più immateriali. Da questa percezione deriva il secondo piano, politico: nuove forme produttive richiedono nuove forme politiche. Se il lavoro di fabbrica aveva prodotto il sindacato e i partiti dei lavoratori, i nuovi sistemi produttivi metropolitani richiedono nuove organizzazioni *politiche*. Ed è proprio in questo gap tra le attuali potenti forme di produzione e le vecchie forme della politica che risiede la crisi della rappresentanza. Sul terzo piano, quello ontologico, «che cos'è la moltitudine»? Mentre le classi sociali – vecchie e nuove classi medie nel caso del Brasile di oggi – si definiscono a priori attraverso dati statistici, la moltitudine si costituisce nelle lotte.

L'approccio della nuova composizione sociale in termini di Classe C riconosce la trasformazione economica della società brasiliana avvenuta durante i governi Lula, ma sottovaluta l'emergenza dei desideri di formarsi e informarsi, esprimersi, comunicare, circolare, esercitare la cittadinanza. Insomma, ignora i desideri di affermazione della *biopolitica* come potenza della vita e critica dell'uso dell'arte, della cultura e della comunicazione come *biopotere* sotto nuove forme di marketing elettorale. Nonostante le difficoltà vissute nelle metropoli brasiliane, la moltitudine è superproduttiva, iperinformata e ultraconnessa.

Se la nozione di moltitudine sembra adeguata ai soggetti che hanno promosso le trasformazioni del Brasile, quella di mostro funziona per capire le soggettività in azione nelle manifestazioni. Questa costituzione mostruosa si presenta sotto due aspetti complementari. In primo luogo, come il «corpo senza organi» di Deleuze e Guattari, ossia un corpo che è intensità piuttosto che un'intenzione. Non si tratta però di uno stadio anteriore alla moltitudine, che a sua volta sarebbe una tappa anteriore alla formazione di classi sociali o di corpi istituzionali. Il mostro non è una tappa storica: il mostro è sempre lì, in agguato. In secondo luogo, va associata al *general intellect* di Marx: l'intelligenza produttiva e politicizzata che mette in evidenza opere che sono il frutto di processi collettivi i quali non eliminano le singolarità. Né bello né brutto, né buono né cattivo, né vero né falso, il mostro sconfigura le nostre certezze estetiche e politiche e, in questo movimento, promuove simultaneamente angoscia e allegria. La faccia più politicizzata della moltitudine non ha niente di autoritario, al contrario è un terreno di sperimentazione e innovazione fondamentalmente democratico. Il mostro è la vera democrazia nella quale forme e contenuti, principi e processi, mezzi e fini sono indissociabili.

RJ 2013: dal monopolio alla metropoli della moltitudine

Moltitudine e mostro indicano altre possibili connessioni tra corpo e mente, tra individuo e società, tra saperi e poteri. Come coglierle? Come si configura un'arte della moltitudine o un'estetica del mostro che possa indicare nuove forme sociali e politiche potenti? Nelle manifestazioni, maschere, costumi, performances, striscioni, scherzi e parolacce sono indirizzati ai politici e agli imprenditori. Tutto ciò porta al carnevale: non però al carnevale spettacolarizzato con grandi

marche di consumo e discorsi di proprietà, ma alla carnevalizzazione della moltitudine come processo dal basso, apertura dei saperi e poteri costituiti, relativizzazione della verità unica e assoluta e costituzione di altre verità. Oltre alla carnevalizzazione, possiamo osservare un'estetica dell'occupazione. Dopo le *acampadas* del 15M e l'OccupyWallStreet, abbiamo visto proliferare l'OcupaCinelândia (nel centro), l'OcupaMeier (nella zona nord), l'OcupaPovos (occupazione contro il vertice ufficiale Rio + 20). Oggi questa forma di lotta è ritornata con Ocupabral,[3] Ocupapaes,[4] Ocupacamara[5] e OcupaAlerj.[6] Senza contare le molte altre occupazioni di palazzi abbandonati e, ovviamente, le occupazioni storiche nelle favelas. Viste come mostruose, queste occupazioni sono sotto costante minaccia di sgombero. Favelas e occupazioni esistono per via della mancanza di possibilità abitative regolari, ma anche come affermazione di altri modi di vita, di stare nella città, di fare un'altra città.

Dal Mar alla Marea Amarildo: moltitudine connessa e comune

All'inizio dell'anno il sindaco aveva distribuito in tutte le scuole pubbliche di Rio un gioco del monopolio adattato alla città di Rio, elevando la speculazione ludica a norma del suo trionfale progetto. Uno dei primi effetti del movimento di giugno è stato di far crollare questo castello di carte. La sovversione carnevalizzata della città *monopoli* in *metropoli della moltitudine* è stata possibile per mezzo di una potente interconnessione. L'immagine del Coletivo Projetação – *Amar é a Maré Amarildo*[7] – sembra aver ispirato una marea infinita di forme espressive che ha attraversato la città manifestando il suo dolore per la strage di giovani nella favela della Maré e per la scomparsa di Amarildo nella favela della Rocinha, entrambe opera della polizia.

Dall'onda di violenza è nata una marea di amore: la *Marea Amarildo* è un modo di dire ai potenti che governano la città che, anche se la violenza che reprime le manifestazioni nella città è incomparabile a quella che quotidianamente colpisce i poveri nelle favelas, siamo tutti Amarildo. Una connessione politica con una pluralità di linguaggi artistici.

Torniamo alla scena del Mar, all'inizio di questo articolo. Poco meno di sei mesi dopo l'inaugurazione i manifestanti sono tornati al museo per incontrare il sindaco e il governatore che dovevano partecipare a una cerimonia. Il clima con la polizia era molto teso. Con un megafono in mano, il curatore del museo ha cercato di proporre una mediazione. Pur coraggiosamente impegnato a evitare l'arresto dei manifestanti, sembra che a un certo punto il curatore abbia detto che le loro maschere e le loro azioni gli facevano paura. «Ma perché? Questa è una performance!», gli hanno risposto i manifestanti. Non sappiamo cosa il curatore pensi dell'estetica delle manifestazioni – se è d'accordo con l'affermazione che si tratta di performances o, più in generale, di arte – e difficilmente lo sapremo mai.

Riprendiamo quel che Antonio Negri suggerisce in un articolo intitolato *Metamorfosi: arte e lavoro immateriale*. [8] Cosa caratterizzerebbe, nel contemporaneo, il lavoro e l'arte in quanto affermazione della potenza della vita? Negri ritiene che il lavoro biopolitico sia un happening multitudinario che

si apre al comune. Più che l'«arte», nel senso che tradizionalmente l'estetica con le sue categorie attribuisce a questo termine, sembra cercare di cogliere l'«artistico» del/nel lavoro contemporaneo. Uno «stile artistico» attraversato dall'etica esigerebbe, in un primo momento, un tuffo nel movimento infinito dei corpi e degli eventi che lo circondano; in un secondo momento, riflessivo, questa immersione delle singolarità nella molteplicità dello sciame incontra l'amore – forza che si forma nell'incontro tra il *conatus* e la *cupiditas*. E infine, in un terzo momento, sempre considerando l'omologia tra natura operativa dell'immateriale (cognitivo, culturale, creativo, affettivo) e la formazione degli sciami, il comune che si sviluppa in forme artistiche deve adesso incarnarsi in una decisione collettiva. Il sublime, secondo Negri, è l'agire etico nella costituzione di un *telos* della moltitudine.

La *Marea Amarildo* che si è configurata negli ultimi mesi nella molteplicità di linguaggi delle reti e delle piazze è l'«artistico» del lavoro biopolitico nella metropoli carioca che, di fronte ai paradossi e ai pericoli del momento, deve dare senso etico alle nostre decisioni collettive e alla nostra vita comune. Questa arte della moltitudine, nei giorni a venire, consisterà nel mantenere questa connessione attiva, intensa, comune.

1. «O Sertão não vai virar Mar»: si tratta di un gioco di parole, visto che Mar (sigla del museo) significa anche mare e, allo stesso tempo, è l'inversione della profezia di Antonio Conselheiro, il leader messianico di Canudos (nella regione semiarida e povera del Nordeste) che diceva: «O Sertão vai virar mar».

2. Con Classe C si intende quella parte della popolazione per la quale il soddisfacimento di bisogni quali l'alimentazione e l'abitazione non è più la preoccupazione principale, e che rappresenta oggi più del 50% della popolazione brasiliana.

3. Occupazione sotto la residenza privata del governatore Sergio Cabral.

4. Occupazione davanti alla residenza ufficiale del sindaco Eduardo Paes.

5. Occupazione del palazzo del Consiglio comunale di Rio (Câmara dos vereadores).

6. Occupazione del Parlamento dello Stato di Rio (Assembleia legislativa).

7. Un gioco di parole che mette insieme il verbo *Amare* con *Maré* (nome della grande favela dove la polizia militare ha ucciso una decina di abitanti durante le manifestazioni di giugno) e *Amarildo* (nome dell'abitante della favela della Rocinha scomparso in luglio durante le manifestazioni e mai più ritrovato).

8. Antonio Negri, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art suivies de Métamorphoses, Mille et Une Nuits*, Parigi, 2009.

Altri percorsi di lettura:

Cecilia Vieira de Melo

Femminismi in divenire

Bruno Cava

Il Grande Progetto è deragliato

Fabricio Toledo de Souza

Incalzare il futuro

Torna al menù

BRASILE

Femminismi in divenire

Contro il tritacarne neoliberale?

Cecilia Vieira de Melo

In Brasile quest'anno abbiamo scoperto che nel 2012 sono stati assassinati 338 omosessuali – un morto ogni 26 ore, con un aumento del 21% rispetto all'anno precedente[1] – e che 4993 donne sono state violentate nel solo Stato di Rio de Janeiro.[2] Quest'ultima ricerca è stata fatta basandosi sui registri della polizia dello Stato e ha rivelato più di 13 stupri dichiarati ogni giorno, con un aumento del 23,8% rispetto al 2011. Abbiamo anche scoperto che, su 8000 donne intervistate, il 99,6% di loro era stata molestata (verbalmente e/o fisicamente) in luoghi pubblici – per strada, sui mezzi di trasporto pubblici, al lavoro ecc. – e che di esse totale l'81% ha rinunciato a fare delle cose, come attraversare una strada o andare in un posto di notte, per paura di molestie.[3]

Ma il 2013 non è segnato solo dalla messa in luce dei colpi che il patriarcato sferra contro tutte e tutti noi. Gli attacchi dei settori parlamentari conservatori contro i diritti di donne, gay e lesbiche in Brasile hanno mobilitato migliaia di persone in manifestazioni che hanno invaso le strade e i social network per chiedere autonomia, libertà sessuale, diritto all'aborto legale, sicuro e gratuito, e per ricordare l'impegno costituzionale sulla laicità dello Stato.[4] La *Marcha das Vadias* ha convocato la sua parata annuale di corpi ribelli in risposta alle violenze della società patriarcale contro tutto ciò che non è *maschio*, provocando l'ira e l'insonnia dei guardiani dei genitali altrui.[5] Le manifestazioni popolari si sono intensificate a partire dalle giornate di giugno, e le aggressioni sessuali subite dai manifestanti durante l'occupazione del Municipio di Belo Horizonte hanno riacceso il dibattito sul maschilismo nella sinistra.[6]

La *Marcha mundial das mulheres* ha riunito a San Paolo migliaia di donne solidali nella lotta contro la povertà e la violenza che colpiscono in modo crudele il genere femminile.[7] Quasi nello stesso periodo, durante il seminario sulle soggettività e il transfemminismo all'Universidade Federal do Rio Grande do Norte, un collettivo formato da creature resistenti e turbolente ha occupato un bagno maschile dell'Università attirando l'attenzione sul paradigma della normalità di sesso e genere che addomestica i nostri corpi e le nostre menti, e ha lanciato un manifesto politico transfemminista queer che ha portato a discutere su diritti, desideri e necessità di tutte e tutti noi, normalizzati, insorgenti, transessuali, delinquenti, femministe, prostitute e vandali per una nuova

dimensione poetico-politica.[8]

L'anno non è ancora finito. E questi sono solo esempi di una lotta che si costruisce giorno per giorno, su più fronti, da parte di un femminismo che in queste lotte elabora molteplici femminismi. Femminismi che lottano contro il sistema e il tritacarne capitalista neoliberale. Che respingono l'impianto sociale e culturale fondato sul binarismo sessuale; che mettono all'indice la pattuglia mediatica dei corpi femminili, controllati, standardizzati, depilati, igienizzati; che rivelano le ideologie d'inferiorità femminile striscianti al di sotto di discorsi anche sofisticati; che denunciano la divisione sessuale del lavoro negli spazi pubblici e privati e le molte violenze teleguidate; che fanno implodere il dualismo moralista che permette alla donna di esistere e appartenere solo come *peccatrice o santa, puttana o vergine*.

Femminismi al plurale, con bandiere che s'intersecano, si cuciono e s'istigano, permettendo approcci a partire dai punti di vista delle donne nere, indigene, bianche, povere, prostitute, transgender, cisgender, lesbiche, etero, centrali e periferiche, e permettendo la costruzione e il rafforzamento di discorsi e socialità alternative. Alternative a cosa? A quello che è posto e imposto. Alle istituzioni definite a partire dall'esperienza maschile, la cui fisiologia definisce la maggior parte degli sport, le cui biografie definiscono le carriere di successo, il cui servizio militare definisce la cittadinanza, la cui presenza definisce la famiglia, i cui desideri e feticci definiscono la pornografia, e via di seguito.[9]

Il femminismo, nei suoi molteplici aspetti, ha nel suo carattere controegemonico la capillarità di cui ha bisogno per diventare terreno d'intersezione con altre lotte sorelle: per l'abitazione, per i diritti indigeni alle antiche terre, per la mobilità urbana, per la sicurezza alimentare, antimanicomiale, contro il razzismo, l'omofobia, la transfobia. Perché l'impegno non è solo quello di far implodere l'androcentrismo, l'etnocentrismo, l'eurocentrismo, ma tutti i prefissi che si propongono di essere «centro» e non prospettiva. In questa impresa noi che insorgiamo sappiamo che l'egemonia fa di tutto per mantenersi dentro le mura della cittadella, emettendo dal suo rifugio sicuro le norme che dobbiamo seguire. Sappiamo anche che il perpetuarsi di questo dominio comporta lavoro, richiede la ripetizione, l'adeguamento, la creazione e il mantenimento di pratiche discorsive quasi infinite che tentano costantemente di convincerci della necessità di conformità, sottomissione, resa, con pratiche di convincimento che vanno dal bombardamento mediatico alla violenza della polizia.

Ma se l'insorgenza popolare brasiliana ci ha dimostrato qualcosa, se gli espropriati, i violentati, i marginalizzati, i perseguitati ci dimostrano qualcosa – e ci dimostrano molto! –, è che noi siamo coraggiosamente in grado di fare nostre le etichette ufficiali-mediatiche e gli inganni statali di criminalizzazione della resistenza popolare: siamo vandali, puttane, delinquenti, teppisti, prostitute, froci, resistenti. Il fatto è che le etichette non aderiscono alla nostra pelle. La colpiscono, ma rimbalzano all'indietro risignificate, piene della forza della moltitudine.

1. Fonte:<http://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2013/01/10/brasil-e-pais-com-maior-numero-de-assassinatos-de-homossexuais-uma-morte-a-cada-26-horas-diz-estudo.htm>

2. Fonte: www.isp.rj.gov.br/Conteudo.asp?ident=300

3. La ricerca è stata realizzata dalla giornalista brasiliana Karen Hueck e divulgata dal think tank femminista Olga. Fonte: [//thinkolga.com/2013/09/09/chega-de-fiu-fiu-resultado-da-pesquisa/](http://thinkolga.com/2013/09/09/chega-de-fiu-fiu-resultado-da-pesquisa/)

4. Sugli atti contro lo Statuto del nascituro, vedere: www.brasildefato.com.br/node/13243

5. Fonte:<http://marchadasvadiasrio.blogspot.com.br> (consultato il 13 Settembre 2013).

6. Fonte: <http://www.otempo.com.br/cidades/pol%C3%ADcia-ir%C3%A1-investigar-outras-den%C3%Bancias-de-estupro-durante-manifesta%C3%A7%C3%B5es-na-capital-1.694587> (consultato il 3 settembre 2013).

7. Fonte:<http://marchamulheres.wordpress.com/2013/08/27/encontro-internacional-da-mmm-feministas-denunciam-ofensiva-do-capitalismo-sobre-o-trabalho-o-territorio-e-os-corpos-das-mulheres/> (consultato il 10 settembre 2013).

8. L'incredibile manifesto delle Afetadxs può essere letto qui: <http://afetadxs.blogspot.com.br/2013/08/medode-glitter-escritoem-15082013-as.html>

9. Catharine MacKinnon, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1987, p. 36.



Maurizio Mochetti, *Quadrifoglio*, 1978.

Altri percorsi di lettura:

Bruno Cava

Il Grande Progetto è deragliato

Fabricio Toledo de Souza

Incalzare il futuro

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco

L'amore della Marea Amarildo

Torna al menù

Il Grande Progetto è deragliato

Rio, una bomba a orologeria

Bruno Cava

«**I**l terzo mondo esploderà!» Questa affermazione è tratta da un dialogo di *O bandido da luz vermelha* di Rogério Sganzerla. Il film, del 1968, rappresenta il sottosviluppo come un'esperienza disarticolata e paradossale, sull'orlo dell'abisso. Sottraendosi alla cultura delle avanguardie dell'epoca, compreso il *Cinéma nôvo* di Glauber Rocha, *O bandido da luz vermelha* rifiuta i messaggi edificanti per presentare i tropici semplicemente come una bomba a orologeria. Invece delle contraddizioni interne alla formazione di uno spazio nazionale, delle tensioni fra sviluppo ed emancipazione, il cineasta preferisce raccontare l'impossibilità congenita di un Brasile a immagine e somiglianza del colonizzatore (lo Stato, il capitale, la modernità). Rifiuta così qualsiasi *Patto nuovo* fra classi popolari e borghesia nazionale orchestrato dalle sinistre, e quindi il gusto e i miti civilizzatori propri della retorica «nazional-popolare». Sganzerla propone invece, con l'ironia pop di un Oswald de Andrade, l'intelligente messa alla berlina di un *Grande Progetto* che gioca solo a favore delle élite colonizzatrici e colonizzate. Nel film il vicolo cieco e la catastrofe non inducono al pessimismo, ma piuttosto alla paradossale percezione che l'unica uscita dal sottosviluppo sia nel sottosviluppo stesso. L'inadeguatezza rispetto al progresso non richiama nostalgie di un'identità anteriore né un passato da riscattare. All'epoca il film non venne classificato né come di sinistra né come di destra.

Oggi, quando moltitudini amorevolmente vestite di nero, che sembrano uscite direttamente dai fumetti, si riversano per le strade, la profezia sganzerliana trova la sua conferma. L'azione sfugge alla comprensione delle sinistre che continuano a non capire niente, capiscono solo che qualcosa di completamente nuovo sta accadendo, qualcosa che loro non comprendono. Nel 2013 Rio è esplosa. Il *Grande Progetto* è deragliato. Si è sbagliato chi credeva che con la crescita economica e le politiche sociali, tra la Confederation Cup e le Olimpiadi, le persone si sarebbero politicamente adeguate. È successo il contrario. La nuova composizione sociale sviluppatasi negli ultimi dieci anni ha definito il luogo e il tempo delle lotte; si sono moltiplicati i collettivi, le assemblee e i territori dell'organizzazione.

I governi e una sinistra il cui discorso era già obsoleto nel 1968 ora sono spaventati, storditi, ma il mostro che hanno allevato era fuggito dal laboratorio ormai da molto tempo. I sintomi erano molti, ogni volta più frequenti: piccole rivolte contro le megaopere, rimozioni urbane, supervalorizzazione immobiliare, disordini, domicili coatti e la sempiterna uccisione di neri e indios in nome del progresso. Il movimento è cresciuto man mano che cresceva la questione dei trasporti e ha acquisito visibilità grazie alla Confederation Cup, durante la più autentica e calorosa festa del paese. Il futuro ha bussato alle porte della Nuova Rio. Ma non ha niente a che vedere con il progresso pacifico e pacificatore sognato dalla borghesia/sinistra nazionale e dal suo «compromesso storico».

C'è chi non si stanca di ripetere che le manifestazioni sono tornate al punto di partenza. Lo si ripete inutilmente. Le proteste hanno già percorso un lungo cammino, hanno trasmesso impulsi, indignazione e un chiaro segnale di invito alla mobilitazione politica e produttiva. Queste lotte configurano un vero e proprio ciclo, con effetti a breve e lungo termine. Solo chi rimane isolato in casa a seguire le notizie che arrivano dai mass media può avere l'impressione che sia una minoranza confusionaria quella ancora mobilitata. Il Partido dos trabalhadores, dal canto suo, ha ridotto la lettura di quanto accaduto alla teoria di gruppetti irresponsabili con tratti fascistoidi. Secondo questa idea le proteste, senza avere né ragioni né obiettivi, e manipolate dalla destra golpista, avrebbero come unico risultato quello di destabilizzare i governi gestiti dal Pt e dai suoi alleati. La sinistra agita questi fantasmi per criminalizzare le lotte.

Con gli sviluppi dell'agosto scorso la convergenza criminalizzante di destra e sinistra ha rafforzato la teoria del «gruppo di esagitati che spaccano tutto». Diffusa da tutti i notiziari, dagli opinionisti sulle colonne dei giornali, e tra gli intellettuali organici, tale posizione non è servita solo ad affermare un senso comune a cui la popolazione dovrebbe moralmente aderire, ma anche per mettere in moto i meccanismi del potere punitivo a cui i media hanno storicamente e da sempre partecipato. Al di là della brutalità della polizia nelle strade, si moltiplicano gli arresti basati sul nulla, le intimidazioni a fronte di opinioni postate su Facebook, il divieto generale di usare maschere e quindi le minacce rivolte agli attivisti. Una militante ricercata per la sua partecipazione ai black bloc si trova in esilio virtuale in Argentina e sta pensando di chiedere asilo politico. Tutto ciò senza parlare del sistematico spionaggio delle conversazioni sui social network e delle intercettazioni telefoniche, in quello che può essere considerato il Watergate brasiliano.

Il 7 settembre, a Rio, la manifestazione del *Grito dos excluídos* è riuscita a unire i movimenti tradizionali con i gruppi e le dinamiche sbocciate sulla scia delle manifestazioni. Per la prima volta si sono potuti vedere i tradizionali carri con musica e bandiere fianco a fianco dei black bloc, maschere di Anonymous e molti Media Ninja (l'informazione alternativa di movimento). La tenacia con cui si è mantenuta viva la lotta, lo scontro diretto, nonostante una violenza e una persecuzione crescenti, è senza dubbio un dato nuovo. La questione dei trasporti pubblici provoca frequenti rivolte, anche molto dure, come quelle del 10 e 11 settembre sui treni. Nel frattempo continua lo sciopero dei professori statali, che

negli ultimi giorni ha coinvolto anche gli impiegati delle poste.

Qualcosa di molto solido nella percezione della nuova Rio si è disfatto nell'aria piena di lacrimogeni. Le certezze elettorali sono a pezzi. Le promesse di riscatto sociale legate ai megaeventi non convincono più. Nessuno è più disposto ad accettare una pacificazione sociale fondata sulla paura. La gloriosa scalata a città del primo mondo non ha resistito alle giornate di giugno e ormai suona falsa, finta.

Oltre agli effetti superficiali, anche qualcosa della cordialità brasiliana è svanito. Una trasformazione nella dimensione dei gesti. Il fascismo è uscito fuori dagli armadi, è stato costretto a scendere dalle colline e a occupare i telegiornali. Il potere sta costando caro a chi pretende di continuare a esercitarlo senza fare concessioni. Intorno alla violenza, questione controversa, vi è una lotta simbolica e reale. In questo scenario chi pensa di poter valutare ogni violenza con lo stesso metro perde di vista le questioni razziali, di genere e di orientamento politico, e finisce così per lavorare a favore della pacificazione repressiva.

Nel 2013 la polvere sotto il tappeto ha finito per sollevare il tappeto, spogliando il potere del suo fascino discreto e della sua fiera superbia. Il tic-tac di Sganzerla, almeno a Rio, continua a risuonare.

Traduzione dal portoghese di Chiara del Gaudio

Altri percorsi di lettura:

Fabricio Toledo de Souza

Incalzare il futuro

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco

L'amore della Marea Amarildo

Cecilia Vieira de Melo

Femminismi in divenire

Torna al menù

BRASILE

Incalzare il futuro

Dopo le giornate di giugno

Fabricio Toledo de Souza

In Brasile i venti della democrazia soffiano già da molto tempo, ma sembrano più forti da giugno 2013, quando un ciclo di insurrezioni ha invaso tutto il paese. *Giornate di giugno* è uno dei nomi dati a questo ciclo. In un breve lasso di tempo, un tempo immenso si è aperto. È soprattutto a Rio de Janeiro che questo ciclo di lotte ha trovato la sua espressione più calda e continua. Nel centro della città la moltitudine ha fatto brillare la verità sul potere: la potenza della città è nelle mani della moltitudine. È stata questa moltitudine a mettere sotto accusa il potere per la scomparsa del povero *favelado* chiamato Amarildo, per la strage dei poveri della Rocinha e del Vidigal, per la gestione mafiosa dei trasporti urbani, per il genocidio degli indios, l'espropriazione della gioia dal calcio: questi sono alcuni dei vari crimini contro la collettività.

L'indignazione è giunta a un punto critico ed è esplosa, ma gli indignati erano pieni di dignità. Non la dignità astratta dei principi universali, ma la dignità materiale delle lotte. Quella che ha una sua storia, che è sempre la storia minore forgiata nelle lotte delle minoranze. Lotta materiale e concreta, con nomi, date, sangue e gioia. E per la quale passano tutte le minoranze del mondo: dall'emigrato del Nordeste che diventa operaio, sindacalista e presidente, fino alle giovani che hanno ostentato il seno e la libido (la *Marcha das Vadias*) fra i pellegrini cattolici (la *Xota-M-Xota* durante la Giornata mondiale della gioventù). È stata questa dignità che ha portato all'occupazione dell'Aldeia Maracanã, alle manifestazioni contro l'Assemblea legislativa di Rio de Janeiro, alle occupazione davanti alla casa del governatore, e che – questo non sarà mai dimenticato – ha consentito la riduzione del prezzo dei trasporti pubblici. I famosi 20 centesimi.

La lotta è per la liberazione, la giustizia e la democrazia, come già è stata in passato e come sempre sarà. La storia, alla fine, è sempre storia delle lotte. Storia della potenza. E questo è quanto scritto dai giovani nelle pietre tirate contro la storia del presente. Oggi si fa democrazia, e la si fa lottando per la libera circolazione, per il miglioramento dei trasporti pubblici e per mettere fine alle tariffe ingiuste.

La complessità di questa lunga giornata – che non è riassumibile nel mese di

giugno, che non è cominciata qui in Brasile, non è cominciata ora nel 2013 e che non sembra finirà presto – ci invita sondare pazientemente i piccoli movimenti sotterranei, a discernere le voci fra le grida, a comprendere i minimi sussurri. Come dice Michel Foucault, è in agguato «al di sotto della storia, ciò che la spezza e la agita», e bisogna «vigilare, un po' a ridosso della politica, su quello che la deve limitare incondizionatamente».

In questi termini, le insurrezioni nelle città brasiliane non sono povere di argomenti, le accuse in questo senso sono ormai un luogo comune, né si possono riassumere in una supposta violenza che si scatena negli scontri con la polizia. Le insurrezioni sono impregnate di richieste, lotte e desideri. Si tratta proprio di definire il limite dell'intollerabile, urlare l'indignazione. Lottare per migliori condizioni di lavoro comporta ora, nel tempo di una cittadinanza-produttiva, la distribuzione delle ricchezze (immateriali e materiali) prodotte in comune. Si lotta per migliorare i servizi pubblici, compresi i trasporti, ma anche l'abitare, il tempo libero, le connessioni Internet ecc. Lo sciopero nelle fabbriche e nei servizi genera una paralisi di tutta la produzione urbana. E se i giovani mirano alla paralisi del traffico, all'occupazione degli spazi politici istituzionali, alla distruzione dei simboli più evidenti dell'espropriazione, è perché queste sono le forme strategiche per sabotare l'intero complesso produttivo.

E il futuro delle insurrezioni? A quale destino ci conducono queste giornate? Fin dai primi giorni c'era già una certa preoccupazione sul futuro, un'inquietudine sulla possibilità reale e concreta di cambiamenti. C'è anche un malcelato pessimismo, risultato forse delle innumerevoli delusioni dovute a promesse non mantenute e a speranze frustrate. Pessimismo che è soprattutto frutto di un'abitudine inevitabile di concepire il futuro sulla base della paura o come utopia. Interrogare il futuro è inevitabile: ma deve essere inevitabile anche aprire già ora nuove brecce per la produzione costituente. Divenire-sinistra, divenire-rivoluzione. Rivoluzione permanente. «Dove sarà il nostro prossimo incontro?», sembra la domanda più in sintonia con il ritmo di questo tempo.

Incalzare il futuro non perché avvenga subito qualcosa, ma per investire nel proprio desiderio e creare così il tempo propizio. E congiurare contro qualsiasi utopia. La definizione del nostro futuro o, meglio, del nostro investimento nel futuro, e nel futuro del potere costituente, non risiede nel suo esito, ma nello sforzo effettivo di tentare sempre un nuovo esito e, in questo sforzo, la produzione di una soggettività, la soggettività della creazione. La crescita del potere costituente non dipende dall'accumulazione ma da un percorso, da un'azione soggettiva. È la storia di ciò che Spinoza definirebbe passione costituente della *multitudo*.

Traduzione dal portoghese di Chiara del Gaudio

Altri percorsi di lettura:

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco
L'amore della Marea Amarildo

Cecilia Vieira de Melo
Femminismi in divenire

Bruno Cava
Il Grande Progetto è deragliato

Torna al menù

Lidia Riviello

L'impero della mente

Pensiamo che la prima persona a registrare
su un videoregistratore o su una pennetta USB
un sogno, sarà immediatamente insignito di premio Nobel.
Naturalmente se i servizi segreti non lo secreteeranno.
Si sa che non c'è male di scavare nei sogni altrui

Roman Buzunov

Passano perfino gli
spot durante i film

Anonimo '90

l'anticorpo

1.
non è una *dragqueen* la controfigura di spalle:
l'anticorpo sale a valle e plana prima di staccarsi
dalla composizione delle
nature morte che allietavano la tua stanza,
anzi imperversavano,
e tu non cambiavi mai figura.

2.
l'anticorpo può prendere fuoco
ma se non gli dai un comando
ruota intorno all'*himalaya* al tuo posto.
peccato non viaggi più per scoprire nuovi mondi.
eppure non guardi da tempo i film di *raitre*
e non ti turba chi ha lo sguardo rivolto alla *mecca*.

3.
la tua è una mente inadatta a girare scene di crisi,
e cristalli rotti sulle mani, dove gli arti del furore
sono i simboli che tanto faticammo ad allontanare
dal nostro teatro, dove, se potessimo ora tornare,
ci addormenteremmo tranquilli.

4.
la scena del tuffo, i fondali, le miniature di barbarossa scartate

e anche la battuta sul finale.
hai scelto tu dopo un trailer di novantanove ore
quando fermarci.

5.

«*fino alla fine del mondo*»
hai generato un titolo nella mente per disorientarti.
l'anticorpo invece sta da un'altra parte, non partecipa
alla tua scena di fantasia, non prevarica.
la tua è una tenera armatura sopravvissuta
ai titoli di coda.

6.

constatare la compresenza su di un piano quasi reale
delle formiche rosse, dello share sulla terra,
degli aztechi in bacheca,
delle insonnie di chi ti ha generato.
se ascolti le sirene resti impigliato nella colpa:
ma non vedi che snaturi a giorni alterni e resti dopo tutto
un rododendro senza lamenti ulteriori?

9.

le ultime impulsività scartate senza appello
il finale insistente sul fondale incrinato.
lo vedi che così si finisce a terra?
salde garrote, scintillanti come rubini,
tengono sospesa l'oscenità della replica.
si dice che ciascun uomo
regga fino a 200 risvegli
nella stessa notte.

10.

cerchi ancora un modo di dormire
che si affratelli alle rocce
divarichi le astrattezze dei paesaggi
e porti senza inganni il gatto nei tuoi stivali.
faresti prima a terminare il *solarium*
ripartendo da «*non ricordo niente*»
o dalla scomparsa degli animali
nelle ultime notti.

11.

le anomalie dello schermo
hanno straniato ma non invaso la bambina
pelle d'asina sulla costiera di *Furore*
amalfitana senza frammenti di guerra.
l'inerzia del mare non ha riversato
spazzole arrugginite e necrologi.
solo appunti di film come «*io e caterina*»
cancellati prima di divenire
sguardo su di noi.

12.
in qualche modo in qualunque modo
ricorda che lasciasti il film nella mente
prendere direzioni predatorie.
nonostante la tua fuga sulle scale mobili
somigliasse allo stop necessario
di un millennio dove l'enigma distratto

ti condusse a menomazioni
che chiami ancora ombre *tarkovskiane*.

I sonnologi giapponesi hanno realizzato nuove
macchine: i sogni, anche quelli dimenticati,
possono essere registrati , filmati e visualizzati
sullo schermo. *Fino alla fine del mondo*
di Wim Wenders alludeva già vent'anni fa a
quelli che erano allora solo esperimenti.

Driveless

non guardate il conducente

L'assenza del conducente a bordo e quindi
l'assenzadella cabina di guida, permette
una maggiore capacità di carico, a parità di
dimensioni esterna dei treni, rispetto alla
metropolitana tradizionale
Sebastian Thurn

linea a attiva

non ci sono conferme.
driverless non è ancora attivo
non si firmano contratti con l'inazione
mentre molti ancora festeggiano
l'emersione urbe et orbi con fiducia
immaginando che una risata ancestrale da sotto
attutisca lo scoppio delle stragi di sopra.
è inutile acquistare da ora
il turbante, l'aliante, il salvavita,
lo sguardo dell'etrusco dal dépliant
per avere un volto
che, nel momento dello stacco
dal vetro costellato da sempre di piramidi,
non ti lasci mai solo.

linea b attiva

è presto per commissionare ai posteri
una qualsiasi specie di nostalgia

i bikini chiamati costumi.
iperattive nel giorno sbagliato
le famiglie con occhi bruciati da oggetti,
i clienti di *sebastian thurn*.

linea c attiva a metà

usa gli abissi come
scusa per tornare a casa
solo in casi estremi,
non oltrepassare le linee gialle
posa il montone vinto
all'*ikea*, lascia il posto ai vivi

come ai morti.
l'immagine dell'albero che taglia il tunnel
è attiva fin dall'alba
dunque, quando esci immagina il tuo
corpo assorto nel trapassato remoto.
abituati alle emanazioni di futuro
con la calma che da sempre ti dannava e distingue.

linea d inattiva

driverless sarà il suo nome
farà parte di un mondo
che non potremo più trascrivere
è un classico frutto dell'evoluzione tecnologica.
guardando la scena per intero
si disimpara a lungo:
l'intervallo sulle mani
i sottoinsiemi sperimentati da tempo
la mascella della cavità
che non ancora sepolta da vegetazione
si inarca a far passare sopra-sotto la luce
naturale senza più allarmi senza fili doppia frequenza metà prezzo.
la parata dei passeggeri
da un tunnel all'altro,
il problema eterno del tempo reale,
non poterne più
della suspense.
Un silenzio introvato che il
golem ormai flessibile
annuncia come ritardo.

Mentre nel quartiere di Centocelle a Roma
tarda l'apertura della metro c, per l'Expo 2015
a Milano verrà inaugurata la prima metro
senza conducente: *driverless* per macchine
e metropolitane.

Torna al menù

MAURIZIO MOCHETTI

Maurizio Mochetti

Una ricerca mentale

Maurizio Fagiolo dell'Arco

Maurizio Mochetti ha esordito con la sua prima mostra personale nel 1968 alla Galleria La Salita di Roma, poi presso le Gallerie L'Attico e L'Ariete; nel 1969 ha vinto il primo Premio Pascali; nel 1970 ha avuto una sala alla Biennale di Venezia. Del suo lavoro si sono occupati all'inizio Marisa Volpi, Sandra Pinto, Giorgio De Marchis e più recentemente Catherine Millet. È, la sua, un'operazione discreta e sottile: l'approccio critico è complicato perché, prima di tirare le somme, si tratta di spiegare le diverse operazioni.

Una cosa è una cosa, ma potrebbe essere un'altra; una forza è qualcosa di fisico, ma potrebbe essere una forma; il movimento è tutto, ma la realtà con la quale si misura l'arte è l'immobilità. Ecco alcuni punti del discorso logico-matematico di Mochetti, del suo possibilismo, della sua idea del relativo. Così, i suoi lavori non sono né ricerca né esperimento, ma la forma perfetta di un pensiero visualizzato. Non il pensare secondo lo schematico progetto-oggetto, ma la proposta di un grado zero di linguaggio che possiamo tutti comprendere e ci mette quindi nelle condizioni di comunicare.

Si è gradita la conceptual art, ed è giusto: nella misura in cui il concettuale rientra nel vasto campo del mentale.

Mochetti dice no al pensiero logico, al pensiero matematico, al pensiero scientifico, al pensiero metafisico: no al pensiero (e quindi a tutte le sue complicate sfaccettature).

La logica simbolica di Mochetti è fatta di materia-grigia: ma si oggettiva attraverso le forze di sempre (la luce, il movimento) e attraverso le forme di sempre (il cilindro, il cono, la sfera...).

Solides pures sous la lumière, ma senza la fiducia illuminista in una città del sole (il tragico dell'utopia è che è giustificata solo per chi la elabora), ma con la sicurezza che la scienza quotidiana non è altro che una bene orientata coscienza.

Allora. Essere cosciente che bisogna analizzare implacabilmente i concetti base per arrivare alle verità prime, con una specie di proposizione sulle proposizioni: arrivare poi a unire (*Ars combinatoria*) e far scontrare queste prime verità fondamentali con una estenuante sintesi (il dire cose al limite della dimostrabilità, o addirittura proporre l'irrealizzabile, è ancora un modo per dire verità: perché il mondo non è un teorema ma vita, non ente ma esistente). E

ancora. Cominciare a stabilire il corpus delle verità fondamentali indipendenti dell'esistenza e dello stesso volere superiore (*Ars indicandi*) e poi combinare quelle verità per trovarne di nuove (*Ars inveniendi*), per arrivare a un discorso serrato sulla Ragione.

Chi ha seguito questo ragionamento, accompagnato da frasi latine in parentesi, sa che mi riferisco alla teoria di Leibniz che aveva il coraggio di stabilire i fondamenti della logica simbolica nel tempo dell'artificio concettuale (barocco). E, sempre per entrare in questo lavoro così datato «anni Sessanta», è utile tornare a quel tipo di metodologia della conoscenza. Per esempio, alla distinzione dei diversi livelli di realtà in almeno tre tratti: le idee che sono nella mente, i simboli con i quali vengono designate, le «cose» corrispondenti a quelle idee.

Anche se ricorre largamente a forze esterne (l'energia elettrica, la luce, un motorino...), Mochetti pensa solo a entrare nell'interiorità di chi guarda, senza lo spreco di artifici assordanti e accecanti dell'arte tecnologica (al suo apice alla metà degli anni Sessanta). Un lavoro che cerca (etimologicamente) di far scoccare la scintilla tra il mistero dell'inconscio e l'enigma della mente: un lavoro psico-logico. E poi c'è l'Operazione Verifica: ogni principio fisico o psichico viene guardato attraverso una lente precisa e dissacrante, viene analizzato nel laboratorio della singola mostra. La tesi è semplice: prima di affannarsi tanto a cambiare il mondo e i suoi meccanismi, meglio spendere un po' di tempo a conoscerlo.

La lettera rubata

La parola più semplice per entrare nel lavoro di Mochetti (semplice come la verità) è quel vecchio racconto di Poe, *The Purloined Letter*, la storia di un paradosso: che il modo migliore per nascondere qualcosa (nel racconto è una lettera, cioè una cosa ma anche un messaggio) è di metterla il più in vista possibile. Mochetti fa in realtà lo stesso lavoro dall'inizio, dimostra sempre la stessa dimostrazione, applica alle successive ricerche lo strumento implacabile della tautologia. In ogni lavoro sono presenti due, tre, enne problemi: ma proverò qui di seguito a distinguerne qualcuno. Sempre con un occhio rivolto a questo assurdo della «lettera rubata»: Mochetti dice cose che, insomma, tutti sappiamo ma non vediamo o non sappiamo più vedere.

La forma dell'esistente

In un lavoro del 1965, fa entrare un raggio di sole in una stanza in penombra attraverso un foro di due centimetri: niente di più semplice e perfino colto (fin dagli egiziani veniva usato questo espediente in fondo mistico). Eppure a Mochetti interessa solo quella fetta «minimal» di spazio, quel pulviscolo che diventa come una barra tangibile. Il raggio è più qualcosa che serve ad altro (non è usato misticamente), ma viene isolato come il fisico isola un elemento, ed esibito in tutta la sua assurda completezza. In anni di fede nell'oggetto e nello «spazio dell'immagine», era una prova perentoria proporre la forma del tempo cristallizzato in uno spazio soltanto umano.

La forma dell'inesistente

Nella *Generatrice* del 1968 c'è un asse di alluminio imperniato obliquo a una parete; l'asse ruotando descrive un semicono. La forma virtuale risultante non è solo nello spazio tattile ma anche nel laboratorio mentale di chi guarda. L'artista ha preparato un test semplice, e basta prenderne atto, semplicemente. Nella *Sfera* del 1968 una sfera appesa con un filo al soffitto scende, attraverso la forza di un motorino, fino a un certo punto per poi risalire con moto pseudo-perpetuo. È l'implacabile forma di un'attesa e insieme il vizio di una contemplazione, orientale ma anche assurda (ancora Poe, *Il pozzo e il pendolo* stavolta). Utilizzando i mezzi dell'arte programmata e cinetica, questi lavori scaricano i fini didattici e costruttivisti per tornare all'assoluta purezza di un pensiero: «Analisi mentale dell'operazione (esperienza) visiva», si chiama una mostra del 1968.

La percezione negata

In un lavoro del 1969 un elastico è teso dal soffitto al pavimento in una stanza vuota: in basso c'è un piccolo motore che fa avvolgere e svolgere lentamente l'elastico portandolo da un certo diametro a un altro: nessuno, naturalmente, è in grado di percepire questo assottigliamento e ricostruzione della forma. In un lavoro del 1970 si vede un segno nero verticale su una parete: in realtà è un sottile filo elastico collegato in basso a una spina e in alto a un piccolo motore che brucia energia: quindi in quel filo a piombo sul muro è contenuta una forza (e quindi un movimento) che c'è ma non si vede. La parola è semplice: l'opera esiste e «lavora» a prescindere dalla nostra esistenza. Attraverso i piccoli espedienti di una mente oggettivante si ritorna al mistero laico dell'«eppur si muove».

Lo spazio dell'informazione

Fin dall'inizio Mochetti è interessato a creare una relazione tra due punti. Per esempio, in un lavoro del 1968, sono fissati a due pareti opposte due cilindri: da un lato ogni quindici secondi parte un impulso luminoso che viene ricevuto dall'altro con un suono. In un lavoro del 1972 si entra in una stanza vuota che ha due blocchi di cinque luci in due parti opposte: come nei vasi comunicanti, la luce si abbassa in un gruppo di lampade e cresce nell'altro, e viceversa. In un lavoro del 1969, da una parete il rumore di un colpo di balestra viene «ricevuto» dall'altra parete, ma con uno sfasamento di tempi, per cui Mochetti dimostra quasi l'estensibilità di quello spazio preesistente. Nel *Baricentro* (realizzato nel 1972 alla Galleria Qui di Roma e nel 1973 alla Galerie Friedrich di Monaco) c'è in galleria soltanto una luce abbagliante in un punto: è il luogo esatto di gravità, calcolato matematicamente, il baricentro di pesi e spinte di tutti gli spazi dell'ambiente scelto. In questo e in molti altri lavori è semplice il ragionamento: l'interesse non è per quelle cose (oggettuali) che modificano lo spazio, ma appunto in un concetto di spazio legato al nuovo concetto della «modificazione» e della «relazione» (dato un punto, ne esiste sempre un altro che riceve informazioni e quindi esiste lo spazio che li comprende). Movimento e luce vengono privilegiati (come nel futurismo) perché dal principio del «movimento

della luce» prese il via la teoria del Relativo: perché si vuole dire che lo spazio non esiste a priori ma è la relazione tra i diversi punti, come sa l'uomo post-Einstein.

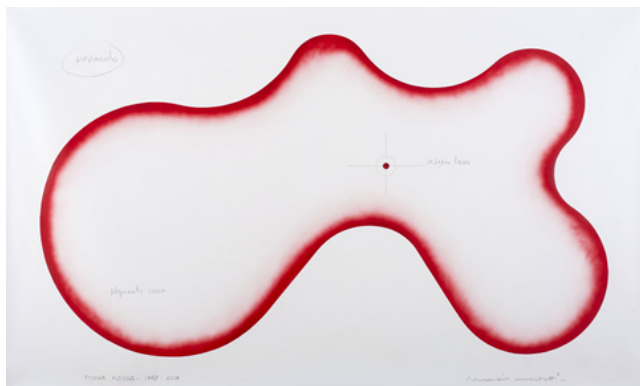
Il tempo del possibile

Tanti lavori sono basati sul tempo: uno per tutti il *Colpo di balestra* che estende elasticamente (temporalmente) il tempo nello spazio. Infine, come un oggetto è nato, può morire: ed è questo il fenomeno più inquietante del Tempo. Ecco la *Sfera* del 1970, una palla di sei centimetri da appendere al muro, contenente una pila che può durare tre anni ma può anche favorire un improvviso sganciamento e quindi il crack dell'oggetto. O ancora i *Cubi* ricetrasmittenti (naturalmente, in segreto) che rimangono in vita finché restano in certi confini di spazio: se li allontanano troppo, i relais non funzionano più e gli oggetti si autodistruggono. Morte al manufatto, ma anche silenzio dell'arte e mistero interno (*Con rumore segreto* di Marcel Duchamp): scoppio nel vuoto di un cosmo che da fantascientifico ci è diventato sotto gli occhi scientifico. Ma anche trapianto e consunzione di un certo modo di intendere l'arte: il vero opus è la sfera intatta, sono i due cubi belli come LeWitt, o non piuttosto la loro distruzione, considerato che questa è stata contemplata dall'autore? Ecco ancora il dito puntato sul relativo, la scienza del dubbio, la filosofia del Punto Interrogativo.

È puro sofisma, si dirà. Dimenticando naturalmente che le parabole didattiche di quell'antica scuola non appartengono a un periodo di decadenza, ma sono contemporanee a Fidia e al Partenone e quindi alla nascita di una dinamica fissità, di una immobile mobilità (quello che si definisce «classico»).

Il punto è questo: il movimento di Mochetti non è quello esagitato del futurismo (ricordate Boccioni? «Dipingere nell'aria per mezzo del gas»); il suo oggettualismo non è quello, solennemente materialista, dei sovietici. È semmai la concezione in vitro di Duchamp, il suo tempo congelato nell'*Anemic Cinema*, l'operazione ferma su una scacchiera che è quella delle ramificazioni cerebrali. Ma tutto è riscoperto da Mochetti come nel primo mattino del mondo, con nonchalance e senza la pignoleria del «piccolo fisico». Forme e forze, materie ed energie: tutto quello che Mochetti usa non è strumento di lavoro: è il lavoro e basta. Poter dire cose irraggiungibili con strumenti non pittorici (e in fondo tali), includere nell'opus la luce e il rumore, spiegare lo spazio attraverso il tempo e viceversa. Designare l'«elasticità», definire l'«energia», portare avanti il discorso del ready-made scoprendo che qualche volta basta firmare un raggio di sole.

Testo inedito del 1974 donato da Maurizio Fagiolo dell'Arco a Maurizio Mochetti.



Maurizio Mochetti, Pozza rossa (disegno), (1988) 2013. Foto Giorgio Benni.

Altri percorsi di lettura:

Maurizio Mochetti
Lo spazio dell'arte

Torna al menù

MAURIZIO MOCHETTI

Lo spazio dell'arte

Maurizio Mochetti

C'è uno iato tra lo spazio che io chiamo economico, che è costruito per una finalità pratica, utilitaristica, e lo spazio dell'arte, perché l'arte non ha spazio.

Anche un museo non è lo spazio dell'arte perché in realtà non è stato considerato cosa ci va dentro: bisognerebbe sapere prima cosa ci va dentro, ma ci si trova sempre con degli spazi che già sono significanti. In realtà lo spazio non esiste: l'opera d'arte crea lo spazio, non lo riempie. Ci sono certi spazi di più semplice realizzazione e altri maggiormente vincolanti: io scelgo l'opera per creare un equilibrio con lo spazio in modo da decodificarlo dal significato che avrebbe nella sua condizione ordinaria.

Lo spazio è la misura della conoscenza, è infinito, è come un palloncino d'aria gonfiabile che si dilata man mano che si procede nella conoscenza. Non c'è la fine, lo spazio arriva fin dove noi arriviamo e l'opera d'arte, dovendo realizzare uno spazio infinito, non ha dimensioni.

Io lavoro con la luce dagli anni Sessanta e ho utilizzato la luce laser molto tardi, dal 1981.

Per me il laser non ha più importanza della luce, naturale o artificiale, quindi non do una priorità tecnologica a una cosa o all'altra. Ho utilizzato la luce laser quando ho capito che mi permetteva di realizzare in maniera più precisa la mia idea, consentendomi di lavorare sull'infinito.

Il tempo è legato strettamente allo spazio, cioè non esiste tempo senza spazio e viceversa.

L'arte non può stare al concetto economico di tempo perché l'arte è antieconomica.

Quando adopero una velocità nel mio lavoro, scelgo un tempo che io chiamo antieconomico, cioè è al limite della nostra sopportabilità, rispettando e pensando che lo spettatore ha un concetto di tempo diverso, economico, per cui quando sta per desistere io smetto. In poche parole è il tempo limite della sopportabilità, quindi il tempo inutile che lo spettatore dà gratuitamente, mi concede per amicizia, per amore, per affetto, per passione.

L'arte è conoscenza, non decorazione fine a se stessa.

Io non ho niente da esprimere, sono spettatore della mia stessa opera d'arte.

L'arte è idea, non oggetto e, come artista, cerco di analizzare, con gli strumenti

più idonei, la validità della mia intuizione, proprio come uno scienziato verifica la validità di una teoria.

L'opera d'arte è come un diamante, formato da infinite sfaccettature fino ad arrivare al limite della sfera: più è poliedrica più è grande. Le letture di un'opera sono molteplici, come le facce del diamante, e sono tutte vere e tutte false.

Non c'è una verità, c'è la mia ricerca, perché una sfera è fatta di infinite verità, non di una.

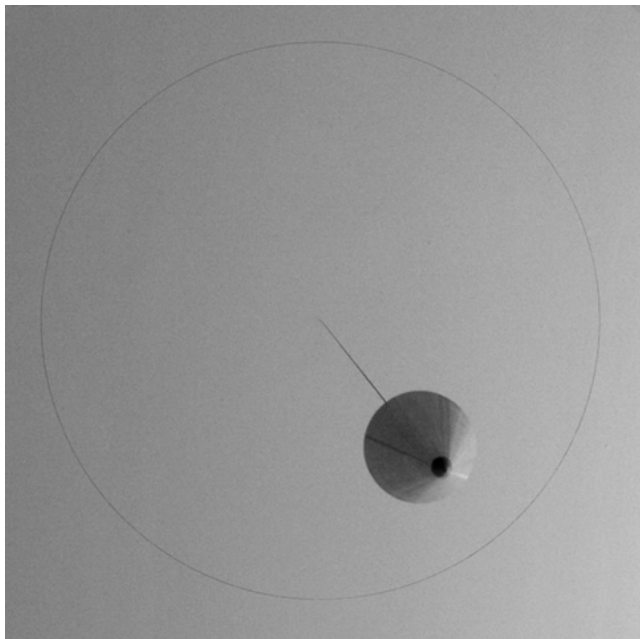
Non voglio lasciare tracce, perché tutto è dinamico: l'arte è un fatto vitale, in un mondo non propositivo l'arte è l'unica che propone modelli di vita nuovi o, comunque, diversi. In quanto atto vitale, si deve essere sempre pronti a lasciarsi tutto dietro e a rivivere ogni volta l'esperienza in maniera diversa e nuova.

È per questo che non tengo mai le mie opere, che vengono sempre realizzate nuovamente e rivissute e sono sempre diverse perché lo spazio cambia e poi cambia la tecnologia.

Lo sviluppo tecnologico mi permette di realizzare diverse versioni della stessa idea, progressivamente sempre più precise e vicine all'idea stessa; in questo senso l'opera d'arte è perfettibile.

Nel 1968 ho realizzato *Sfera Avional*: un punto è dotato di movimento pseudo-perpetuo verticale e alternato.

Bene, la *Sfera Avional* poteva essere realizzata anche all'età della pietra: una liana e un uomo che tirava la liana facendo scorrere la pietra. Domani la sfera non avrà più bisogno nemmeno del filo, perché sarà gravitazionale e così via all'infinito, finché la sfera non diventerà un punto piccolissimo che in eterno farà su e giù tra la Terra e la Luna.



Altri percorsi di lettura:

Maurizio Fagiolo dell'Arco
Maurizio Mochetti

Torna al menù

Il deserto del presente

Passaggio per Seoul

Franco Berardi Bifo

La Corea è il laboratorio del mondo connettivo neoumano: un canovaccio del futuro del pianeta. Dopo decenni di guerra, umiliazione, fame bombardamenti e distruzione delle città, alla fine del XX secolo il panorama fisico e antropologico del paese è stato ridotto a un'astrazione.

Seppure influenzata dalla cultura cinese, la penisola coreana è riuscita a rimanere isolata dal mondo fino all'inizio del secolo passato. La penisola fu invasa dai giapponesi nel 1910. L'annessione segnò la fine della dinastia Chosun che aveva regnato fin dal 1392. L'occupazione fu brutale, diretta ad annullare l'identità nazionale, e la lingua nazionale. Dopo la sconfitta giapponese il paese fu diviso tra il Nord prosovietico e il Sud occupato dagli Stati Uniti. Una nuova guerra era inevitabile e scoppiò nel giugno 1950. Prima di raggiungere un armistizio, nel 1953, la guerra fu segnata da atrocità contro i civili e da bombardamenti devastanti, carestia di massa e innumerevoli vittime. Il paese ne venne fuori in condizioni di povertà e desolazione, diviso in due zone.

Nel 1960 Park Chung-hee, un generale che era stato collaborazionista dei giapponesi, instaurò una dittatura militare feroce. Sia il Nord che il Sud del paese a questo punto cominciarono un processo di ricostruzione da zero. Due differenti simulazioni emersero dalla cancellazione del passato: la simulazione Juche di Kim Il-sung, una sorta di comunismo mistico con tonalità ipernazionaliste, e il processo accelerato di industrializzazione di Park, che portò la Corea del Sud, uno dei paesi più poveri del mondo, alla crescita prolungata che oggi la pone all'undicesimo posto nella lista dei paesi industrializzati del mondo. Parlo di due simulazioni perché l'immaginazione del futuro di Kim Il-sung e quella di Park Chung-hee era similmente fondata sulla simulazione di un'identità nazionale che non esisteva più. I fondamenti del vecchio confucianesimo erano la famiglia e il rispetto dei genitori, mentre nella Corea del Nord un nuovo concetto di famiglia emerse: il lavoro collettivo, il partito, lo Stato nazionale sottoposti alla indiscutibile autorità di una nuova figura paterna, il Grande Leader.

La simulazione del Sud è fondata sull'applicazione militarista del credo economico. L'esibizione di felicità è meno obbligatoria che nella terra del

paradiso comunista, ma è raccomandata se si vuole avere successo nell'unico gioco che conta: quello del denaro, naturalmente.

La Corea del Sud è il paese del design integrale: le tracce della natura e della vita tradizionale sono cancellate o sovrastate dal design e dalla connettività. La comunicazione sociale è stata completamente ridisegnata dalla smartphonia cellulare. La visione è stata completamente ridisegnata da schermi di ogni dimensione. La Corea del Sud è al primo posto nel mondo per quanto riguarda il tasso di connettività. Nella terra di Samsung e di Lg la connessione è permanente, per chi cammina, o sta seduto al caffè, o sta fermo ad aspettare la metropolitana. Le mani sono occupate a portare in giro lo smartphone o a toccare lo schermo con le dita. Gli schermi sono ovunque: grandi schermi sulle mura dei grattacieli, schermi di media proporzione nelle stazioni. Ma il piccolo schermo privato del cellulare prevale nell'attenzione della folla che si muove silenziosa e tranquilla senza guardarsi attorno.

Dopo la colonizzazione e le guerre, dopo la dittatura e la fame, la mente sudcoreana, liberata dal peso del corpo naturale, è entrata in modo levigato nella sfera digitale con un grado di resistenza culturale che sembra inferiore a quello di ogni altra popolazione del mondo. Questa è la risorsa principale che ha permesso l'incredibile performance economica della rivoluzione elettronica. Nello spazio culturale svuotato, l'esperienza coreana è segnata da un grado estremo di individualizzazione e al tempo stesso è diretta verso il cablaggio definitivo della mente collettiva.

Secondo linguisti e antropologi l'abilità dei coreani nella trasmissione di contenuto digitale in modo più rapido di qualsiasi altra popolazione nel mondo dipende anche del sistema Hangeul, l'alfabeto coreano inventato nel XV secolo dal re Sejong, perfettamente adatto per la tecnologia digitale. Il re Sejong, quarto monarca della dinastia Joseon, decise di creare uno strumento per rendere possibile la conoscenza popolare delle leggi, e ufficialmente rese pubblica la nuova scrittura, che oggi si chiama Hangeul, alfabeto artificiale inteso a tradurre nella maniera più facile il suono della lingua parlata. L'élite aristocratica del regno e i funzionari di corte, influenzati culturalmente dal cinese, non approvarono la promulgazione di un alfabeto nazionale, temendo che questo potesse minacciare il loro potere. Nonostante l'opposizione della classe privilegiata, Hangeul fu usato da una parte della popolazione, particolarmente dalle donne, e nel XX secolo ha sostituito completamente la scrittura cinese. Hangeul è il solo sistema di scrittura nel mondo di cui conosciamo il nome del creatore e la data dell'invenzione: il più artificiale, il più facilmente traducibile in formato digitale.

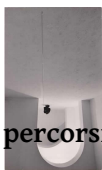
«Sulla tastiera è possibile sistemare le consonanti e le vocali in maniera simmetrica, assegnando 14 tasti alle consonanti sulla sinistra e 12 alle vocali sulla destra. Le tastiere cellulari hanno meno tasti che le tastiere del computer, ma dato che ci sono solo 8 lettere fondamentali nell'Hangeul, mandare messaggi da una tastiera che usi Hangeul è molto più facile di quanto lo sia con altri alfabeti. I produttori coreani di telefoni applicarono i principi dell'Hangeul nel metodo di

costruzione delle tastiere».

Solo due generazioni fa i coreani erano così poveri che la fame era un'esperienza frequente e largamente diffusa. Nello spazio di due generazioni hanno raggiunto lo stesso livello di ricchezza e di consumo dei paesi più avanzati dell'Occidente. Il salario minimo è di circa 3,5 euro orari e la maggioranza degli operai industriali guadagna intorno a 1500 euro al mese. Gli insegnanti sono pagati meglio che in Italia o in Inghilterra. Ma le prospettive sono difficili per l'ultima generazione. La precarietà si diffonde, il costo dell'educazione cresce, mentre si sta realizzando la riforma neoliberista dell'università. Affittare una casa è impossibile per la maggioranza dei giovani che non possono pagare anticipi di cinquantamila dollari. Sempre più i giovani sono costretti a fare debiti bancari per pagarsi l'affitto o gli studi.

Oltre a essere il numero uno per tasso di connettività, la Corea del Sud ha il più alto tasso di suicidi al mondo, e guida questa triste classifica con 28,4 su 100.000. Al secondo posto viene l'Ungheria con 17, poi vengono la Finlandia e il Giappone. Un tasso di suicidi di gran lunga superiore alla media, dunque. La cosa più interessante è che il tasso di suicidi è salito da 6,8 per 100.000 nel 1982 a 28,4 nel 2011. Parallelamente alla trasformazione antropologica dello spazio fisico e comunicativo. Secondo l'Organizzazione mondiale della sanità, nello stesso periodo il suicidio nel mondo è aumentato del 60%: In Corea si è moltiplicato per quattro volte.

Nello spazio di due generazioni le condizioni di vita sono certamente migliorate dal punto di vista del guadagno, del nutrimento, della libertà e della possibilità di viaggiare all'estero. Ma il prezzo di questo miglioramento è stato la desertificazione della vita quotidiana, l'estrema accelerazione dei ritmi di lavoro, l'individualizzazione estrema e la precarietà che implica competizione senza freni. La desertificazione del panorama e della vita emozionale converge in un effetto di solitudine e disperazione cui sembra difficile opporsi consapevolmente in modo organizzato. L'organismo ricombinante compatibilizzato è perfettamente efficiente nella sfera della tecno-produzione, ma è tremendamente fragile sul piano psichico, sociale, esistenziale.



Maurizio Mochetti, Linea di Mercurio, 1974. Foto M. Capone.

Altri percorsi di lettura:

Yi-Kungyung
Il sogno della rivoluzione

libcom.org
Una Libera Comune di sei giorni

Torna al menù

Il sogno della rivoluzione

La Corea del Sud negli anni Ottanta

Yi-Kungyung

Negli anni Ottanta, quando uscii dallo stato di minorità e iniziai il mio percorso intellettuale, vi erano allora – come direbbe Marx – spettri che ossessionavano le università coreane: quelli delle vittime del massacro di Gwangju con il loro rancore; o quello di Chon T'ae-il che, dieci anni prima, nel tentativo di portare alla luce le miserabili condizioni in cui versava allora il lavoro, si era ucciso dandosi fuoco, provocando così la reazione del movimento operaio. In quegli anni isolarsi nello studio dell'inglese, come pure rinchiudersi nei propri campi d'interesse intellettuale, era considerato un atteggiamento opportunistico ed egoista. Birra e logo Nike appartenevano ai simboli dello snobismo piccolo-borghese. «Romanticismo» e «liberalismo» – solitamente privilegi appannaggio degli studenti superiori – erano condannati. Gli spettri abitavano tutti questi luoghi, e tutti i luoghi – come spettri – ossessionavano le nostre vite. Erano, quelli, giorni in cui «i morti governavano i viventi». Molte persone gettarono via la propria vita tra le fiamme soltanto per tramutarsi poi in altrettanti spettri.

Se per Kant l'illuminismo significava «raggiungere la consapevolezza uscendo fuori dalla minorità per mezzo della ragione», noi, allora, non crescemmo grazie alla ragione ma grazie agli spettri. Forse sarebbe più opportuno dire che varcammo troppo presto la soglia dell'età adulta proprio a causa degli spettri. Fummo gettati nella consapevolezza attraverso le vite degli altri, o attraversando rappresentazioni di sofferenze che sfioravano la morte. In seno a questa prematura sensibilità, la vita chiedeva di essere carica di dolore, invece che gioiosa. Rientrava nel nostro «imperativo categorico» etico simpatizzare, farci carico e condividere il dolore degli altri. Nel trasportare questo «peso della vita che ci piega la schiena» le nostre esistenze diventarono una guerra, i nostri corpi macchine da combattimento. In mezzo a tutto ciò abbiamo sognato una rivoluzione, la liberazione definitiva da questo fardello, e abbiamo messo a rischio la nostra vita per questo sogno. Un poeta diceva: «Quel che mi ha forgiato nei miei vent'anni / per l'ottanta per cento è ora vento». È stato un vento portatore di pietre – bombe Molotov e lacrimogeni – o il vento di una rivoluzione

incerta, sognante.

Così esposti a quel vento, come non divenire marxisti? Come non essere socialisti? Un passaggio inevitabile, volendo condurre una vita all'insegna della sincerità e della coerenza rispetto ai propri pensieri. Proprio per questo io sono diventato marxista, sono diventato socialista. In un certo senso è come se non avessimo ragionato in compagnia dello spettro di Marx, ma fossimo diventati marxisti grazie agli spettri.

Molti assumerebbero il 1987 come un anno di svolta, il segnale del trionfo della rivoluzione di massa in Corea, l'anno in cui hanno avuto luogo la «rivolta di giugno» e la «grande battaglia dei lavoratori di luglio e agosto». Invece io ricordo il 1985, piuttosto, come l'anno critico del cambiamento di rotta. Lo sciopero unitario dei sindacati che avvenne nell'area industriale di Kuro (il cosiddetto *Kuro Tongmaeng P'aop*) fu importante non solo perché riuscì a far convergere ventidue sigle sindacali quando la loro stessa istituzionalizzazione era considerata illegale. Infatti esso fu anche un evento attraverso cui si passò, da una definizione del movimento sociale in termini di battaglia volontaristica della coscienza individuale, a una concezione incentrata sulla capacità di trasformarsi in quello che Lenin chiamava «movimento propositivo». L'evento affermò che il movimento operaio avrebbe dovuto coincidere con la coscienza di classe ed essere organizzato per la lotta di classe, e che tutti gli altri movimenti – incluso quello studentesco – dovevano unirsi, ritrovando il proprio centro nel movimento operaio rivoluzionario. Al divenire «movimento propositivo» dei movimenti sociali attraverso la rivoluzione, le teorie e le ideologie avrebbero dovuto essere comprese e valutate in base allo standard del socialismo rivoluzionario.[1]

Di certo non avevamo ancora alcuna organizzazione, né teorie o ideologie che ci guidassero verso un movimento rivoluzionario. Ma chi avrebbe davvero potuto negare che la nostra epoca non esigesse una trasformazione definitiva del movimento operaio e di quello studentesco proprio nella direzione di un «movimento totale» o di un «movimento rivoluzionario»? Persino la maggior parte dei leader dei movimenti sociali – che avevano avuto un ruolo attivo nel fondare il movimento di resistenza e che avevano incontrato, per questo, forti difficoltà nell'accettare tali cambiamenti – non erano in grado di rinnegare la causa. Era evidente come tutto ciò implicasse un'alterazione fondamentale delle attitudini, della strategia e dell'organizzazione del movimento stesso. Era chiaro che non avevamo bisogno di una «formazione» che ci aiutasse a comprendere la situazione, né di un'«ideologia» utile ai fini propagandistici: ci occorreva, piuttosto, una «teoria» – nel senso più forte del termine – attraverso cui guardare e pensare la società e la storia nella loro interezza.

Muovendo dalle rivendicazioni e dagli stimoli posti da questa situazione, iniziammo infine a sognare una rivoluzione genuina, e a pensare al «che fare» per la causa della rivoluzione. Il *Che fare?* di Lenin catturava esattamente quello che era lo *Zeitgeist* di allora. Procedendo in linea con lo *Zeitgeist* e accompagnato dall'incitamento di Lenin, mi ritrovai a sognare un'«organizzazione politica nazionale» o un'«organizzazione rivoluzionaria professionale» quali forme di

attualizzazione della rivoluzione. A tal fine iniziai a tracciare, assieme ai miei amici, una nuova linea di fuga, uno scostamento da quella che allora era la tendenza dominante tra gli attivisti. Congiuntamente, avevo bisogno di esplorare una metodologia politicamente «corretta» e «scientifica» per la rivoluzione, nonché di portare avanti seri studi e ricerche a livello teorico. Mentre *Theory of Social Formation and Methodology of Social Sciences*[2] può essere considerato il punto di partenza di questa ricerca, l'organizzazione rivoluzionaria di attivisti – più tardi chiamata Nodong Kyegup Group (Gruppo della classe operaia) – rappresentò invece il luogo di approdo sperimentale di tale attività.

Non eravamo soli. Si costituirono varie altre organizzazioni politiche. Alcune sposavano la linea della Democrazia del popolo, altre quella della Democrazia nazionale, o della Liberazione nazionale. Adesso una nuova compagine di movimenti sociali iniziava a prendere forma nel conflitto e nella contrapposizione tra gruppi, nell'ambito di differenti posizioni politiche. Le controversie attorno alla teoria della formazione sociale si trasformarono in dibattiti sulle strategie politiche, e le differenze teoriche scaturite dai dibattiti vennero estese e riprodotte sino a tradursi in punti di vista di ciascuna organizzazione.

Noi cercammo di articolare le questioni teoriche connesse alla rivoluzione attraverso un giornale autorizzato – «Hyonsil kwa Kwahak» (Realtà e Scienza) – e avviammo alcune ricerche sulla storia e l'attualità delle forme capitalistiche in Corea, lavori che successivamente confluirono in quello che poi divenne il Seoul Institute of Social Science (Siss). I risultati di quell'attività furono riassunti nel concetto di «capitalismo monopolistico di Stato neocoloniale», quello che era il nodo della nostra teoria e attraverso cui cercammo di sviluppare il nostro studio sulla storia del capitalismo in Corea, sulle relazioni di classe e sulla natura della rivoluzione nel nostro paese. Allo stesso modo, sulle pagine di un giornale illegale – «Nodong Kyegup» (Classe Operaia) –, iniziammo a costruire una primordiale struttura di rete per organizzare le attività rivoluzionarie a livello nazionale.

Persino coloro che divergono dalla nostra posizione non possono non riconoscere gli stimoli e il contributo apportati dalla nostra esplorazione teoretica, nonché il ruolo importante che essa ha giocato nello sviluppo complessivo delle teorie sociali in Corea. Altre organizzazioni, che muovevano da presupposti differenti, non riuscirono a tradurre le loro prospettive in una teorizzazione sistematica: questo, in alcuni casi, alimentò una tendenza all'abbandono degli sforzi teorici e la contrapposizione tra teoria, da una parte, e pratica e storia, dall'altra; come se la carenza dal punto di vista teorico potesse essere considerata una valida prova a sostegno dell'effettivo controllo tanto della pratica quanto della storia.[3] Tale situazione fu, forse, per certi versi dovuta al fatto che la nostra organizzazione aveva raggiunto uno sviluppo teorico incomparabile rispetto a quello di altre organizzazioni, per altri data dalla necessità che ci costringeva a mantenere segreta la nostra struttura organizzativa.

Per molti scienziati sociali quelli furono certamente fertili «giorni di teoria».

Per questo motivo, in Corea, la maggior parte degli scienziati sociali riconduce ancora la «teoria della formazione sociale» o i «dibattiti sulla formazione sociale» proprio all'immagine di quei giorni «felici», di quel tempo in cui teoria e pratica erano strettamente intrecciate, si stimolavano l'una l'altra e scorrevano insieme nella corrente del movimento rivoluzionario.

Traduzione dall'inglese di Bianca Mennini

1. Un'importante svolta nell'ambito di questa trasformazione teoretica fu data dal lavoro di So Kwan-mo, *Class Formation and Stratification in the Contemporary Korean Society*, Hanwul, Seoul, 1986, che operò una critica dei «fenomeni marginali», rivelando la tendenza «ortodossa» alla dissoluzione di classe.

2. Yi-Jinkyung, *Theory of Social Formation and Methodology of Social Sciences*, Ach'im Publisher, Seoul, 1987.

3. Se consideriamo l'accettazione e l'influenza conosciuta da tale tradizione, non sorprende rilevare come molti autori abbiano sviluppato una critica alla teoria proprio a partire da questa contraddizione. Tuttavia l'approccio critico non fa che confermare, in maniera ancora più sorprendente, il mancato superamento del discorso tradizionale.



Maurizio Mochetti, Lotus Super Seven Model Series Three, 1977.

Altri percorsi di lettura:

libcom.org

Una Libera Comune di sei giorni

Franco Berardi Bifo

Il deserto del presente

Torna al menù

Una Libera Comune di sei giorni

L'insurrezione democratica di Gwangju

libcom.org

Gli eventi di Gwangju si verificarono dopo la morte di Park Chung-hee, dittatore della Corea del Sud, assassinato dal capo dell'intelligence sudcoreana Chun Doo-hwan, venerdì 26 ottobre 1979.

Sulla scia dell'euforia che seguì la caduta di Park gli studenti diedero vita a un vasto movimento per la democrazia, ma il generale Chun Doo-hwan conquistò il potere e minacciò di ricorrere alla violenza se le proteste fossero continuate. In tutta la Corea, a eccezione della sola città di Gwangju, la gente decise rimanersene in casa. Con l'approvazione degli Stati Uniti, dunque, il nuovo governo militare mobilitò i reparti di paracadutisti più esperti di stanza lungo la frontiera della zona demilitarizzata per dare una lezione alla resistenza di Gwangju. Una volta raggiunta la città, le truppe terrorizzarono in maniera inimmaginabile la popolazione. Durante i primi scontri della mattina del 18 maggio alcuni reparti speciali fracassarono la testa a studenti inermi. Non appena i dimostranti si dispersero per difendersi, per poi raccogliersi di nuovo, i paracadutisti attaccarono ancora: «Gruppi di militari iniziarono a scagliarsi contro singoli studenti. L'obiettivo era spaccargli il cranio, spezzargli la schiena e tirargli calci in piena faccia. A lavoro finito, lo studente aveva assunto le sembianze di una mucchio di vestiti in salsa di ragù.»[1]

I corpi furono ammassati dentro i camion, dove i soldati continuarono a colpirli con calci e pugni. Entro la fine della notte i paracadutisti avevano approntato accampamenti in diverse università. Ai contrattacchi degli studenti i soldati risposero con le baionette, arrestando dozzine di altre persone, molte delle quali vennero spogliate, violentate e sottoposte a ulteriori trattamenti brutali.

Malgrado le pesanti cariche e centinaia di arresti, gli studenti riuscivano però ogni volta a riorganizzarsi e a rispondere tenacemente: l'intera città si mobilitò il giorno successivo. I paracadutisti, ancora una volta, ricorsero alla brutalità più cruda, uccidendo e ferendo chiunque incontrassero per strada. Persino i tassisti e i conducenti degli autobus che cercavano di soccorrere i feriti furono colpiti, percossi o addirittura uccisi. Alcuni poliziotti, di nascosto, cercarono di liberare

dei prigionieri, e anche contro di loro vennero impiegate le baionette. In molti, tra le fila della polizia, decisero di smontare dal servizio, e il capo delle forze dell'ordine si rifiutò di costringere i suoi uomini a sparare contro i dimostranti, nonostante l'esercito gli avesse intimato di farlo.

Il 20 maggio fu pubblicato per la prima volta il «Bollettino dei Militanti», un giornale che riportava – diversamente dalla stampa ufficiale – notizie dettagliate sugli scontri. Alle 17,50 una folla di cinquemila dimostranti sfondò una barricata della polizia. Quando i paracadutisti li respinsero, questi si ricompattarono nuovamente occupando una strada. Nominarono quindi dei rappresentanti, nel tentativo di radicalizzare ulteriormente la divisione emersa tra polizia ed esercito.

Nel corso della sera la folla era cresciuta fino a contare la presenza di ben duecentomila persone, in una città la cui popolazione era allora stimata intorno ai settecentomila abitanti. L'immensa moltitudine aveva unito lavoratori, agricoltori, studenti e cittadini di ogni estrazione sociale. Il corteo fu aperto da nove autobus e oltre duecento taxi, sfilando lungo Kumnam Avenue, nella zona commerciale del centro di Gwangju. Anche in questo caso i militari attaccarono in maniera vile, ma stavolta l'intera città rispose resistendo. Durante la notte automobili, jeep, taxi e altri veicoli furono dati alle fiamme e lanciati contro i militari. Nonostante gli attacchi ripetuti da parte dell'esercito, l'azione culminò con uno stallo a Democracy Square. Presso la stazione ferroviaria furono uccisi molti dimostranti, mentre davanti al palazzo della Provincia, adiacente alla piazza, l'esercito sparò con fucili M-16 contro la folla, facendo altre vittime.

I mezzi d'informazione, bloccati dalla censura, non diedero conto delle uccisioni. Al contrario, le uniche notizie che poterono diramare erano falsi rapporti su atti di vandalismo e azioni minori da parte della polizia. Non si faceva la benché minima menzione della brutalità dell'esercito. Dopo l'ennesimo fallimento di copertura mediatica da parte del notiziario notturno, migliaia di persone assediaron la sede della MBC. Subito, sia il personale che il servizio di sorveglianza ripiegarono, e la folla poté riversarsi all'interno. Non essendo in grado di gestire gli apparecchi di trasmissione, i dimostranti diedero fuoco all'edificio.

I bersagli furono individuati in maniera intelligente dai dimostranti: «All'una di notte i cittadini assalirono in blocco l'ufficio delle imposte, ne distrussero gli interni e gli diedero fuoco. Era una reazione contro una politica fiscale che, invece di impiegare le entrate della tassazione per migliorare le condizioni di vita della gente e sostenere il welfare state, era stata gestita come strumento d'investimento a favore dell'esercito e della produzione di quelle stesse armi poi impiegate per uccidere i cittadini. Fu un'azione insolita, quella che vide l'assalto alle stazioni radiotelevisive e all'ufficio delle imposte, e, allo stesso tempo, invece, la difesa, delle stazioni di polizia e di altri edifici».

Oltre all'ufficio delle imposte e alle sedi delle comunicazioni radiotelevisive vennero incendiati l'ufficio dell'ispettorato del lavoro e il palazzo della Provincia. La battaglia finale, che si scatenò alla stazione ferroviaria intorno alle 4 del mattino, fu particolarmente intensa. I soldati abbracciarono nuovamente gli

M-16 contro la folla, uccidendo molti dimostranti che si trovavano nelle prime file. Ma altri manifestanti scavalcarono i corpi a terra per rispondere all'attacco dell'esercito. La popolazione, dimostrando incredibile fermezza, riuscì a prevalere e i militari furono costretti a battere in una precipitosa ritirata.

Alle 9 della mattina successiva (21 maggio), più di diecimila persone si radunarono ancora a Kumnam Avenue, fronteggiando i reparti dei paracadutisti. All'urlo lanciato da un piccolo gruppo di dimostranti che incitavano all'assalto di Asia Motors (una fabbrica dell'industria bellica sudcoreana), i cittadini iniziarono a impadronirsi dei blindati. Poche dozzine di persone si fecero avanti, riportando indietro sette veicoli (esattamente quanti erano i ribelli in grado di guidarli). Cominciarono quindi a fare la spola, accompagnando avanti e indietro i conducenti, così che alla fine i dimostranti riuscirono a impossessarsi di ben 350 mezzi, inclusi quelli addetti al trasporto di personale armato. Guidando i veicoli espropriati in giro per la città, i dimostranti cercarono di radunare la popolazione e di allargare la rivolta, raggiungendo villaggi e piccoli centri limitrofi. Alcuni camion portarono carichi di pane, altri bibite dalla fabbrica della Coca-Cola. Tra la folla furono nominati dei negoziatori, poi inviati a discutere con i militari. Ma improvvisamente il fragore di vari colpi di arma da fuoco bucò l'aria carica di tensione, ponendo fine a ogni speranza di soluzione pacifica. L'esercito sparò indiscriminatamente per dieci minuti: fu una carneficina che vide dozzine di persone cadere uccise e più di cinquecento rimanere ferite.

La popolazione rispose rapidamente. Meno di due ore dopo la sparatoria assalì la prima stazione di polizia, impadronendosi delle armi. Altri dimostranti formarono gruppi d'azione, facendo irruzione nelle armerie della polizia e della guardia nazionale, per poi radunarsi in due punti di aggregazione. Con la complicità dei minatori di Hwasun i dimostranti ottennero grandi quantità di dinamite e detonatori. Sette autobus di lavoratrici tessili si diressero a Naju, dove riuscirono a recuperare centinaia di fucili e munizioni e li portarono a Gwangju. Simili azioni di sequestro di armi avvennero anche nelle contee di Changsong, Yonggwang e Tamyang. Il movimento si diffuse rapidamente anche a Hwasun, Naju, Hampjung, Youngkwang, Kangjin, Mooan, Haenam e Mokpo: in tutto almeno sedici aree della Corea sud-occidentale.

Alcuni dimostranti cercarono di mettersi in viaggio alla volta di Chunju e Seoul, nella speranza di portare anche lì la rivolta, ma furono respinti dalle truppe che bloccavano l'accesso alle autostrade, alle strade principali e alle ferrovie. Alcuni elicotteri fecero sbarcare unità di dimostranti armati provenienti dalle contee di Hwasun e Yonggwang, desiderosi di raggiungere Gwangju. Se i militari non avessero controllato in maniera così stringente i mezzi di comunicazione e non avessero limitato le possibilità di spostamento, la rivolta avrebbe potuto trasformarsi in una sollevazione nazionale.

Nell'impeto del momento si costituì una struttura più democratica di quanto non fosse quella della precedente amministrazione della città. Dagli assembramenti nei due centri di Gwangju Park e Yu-tong Junction si formarono cellule da combattimento con le loro leadership. Alcune mitragliatrici furono posizionate presso il palazzo della Provincia, dove l'esercito manteneva il suo

posto di comando. Alle 17,30 l'esercito si era ormai ritirato, e quando furono le 20 i cittadini controllavano già la città. Si poteva udire ovunque l'eco di acclamazioni. Benché le armi rimaste dalla seconda guerra mondiale fossero decisamente inferiori a quelle dell'esercito, il coraggio e i sacrifici della popolazione si erano dimostrati di gran lunga più potenti della superiorità tecnica dei militari.

La Libera Comune ebbe una vita di sei giorni. Assemblee giornaliere di cittadini davano finalmente voce a frustrazioni vecchie di anni e alle profonde aspirazioni della gente comune. Gruppi di cittadini locali mantenevano l'ordine e crearono una nuova forma di amministrazione sociale: un'amministrazione composta da e per la gente.

Per una pura coincidenza il 27 maggio – lo stesso giorno in cui, più di cento anni prima, veniva repressa la Comune di Parigi – la Comune di Gwangju, malgrado un'eroica resistenza, fu sopraffatta dalla forza dell'esercito. Benché brutalmente schiacciato nel 1980, il movimento continuò a combattere per i successivi sette anni, fin quando, nel 1987, fu organizzata una rivolta nazionale che finalmente portò alla vittoria di una riforma democratica elettorale nella Corea del Sud.

Tutt'oggi si discute ancora sui dati effettivi: le ricostruzioni ufficiali del massacro di Gwangju riportano 144 vittime tra i civili durante gli scontri, che si aggiungono a 22 soldati e 4 poliziotti, nonché a un numero ancora maggiore di feriti. Tuttavia, queste cifre sono considerate dai più approssimative e sottostimate: alcune fonti sostengono che in realtà il numero di coloro che persero la vita nel massacro di Gwangju oscilli tra mille e duemila persone.

Testo tratto dal sito libcom.org, una risorsa per tutti coloro che vogliono combattere per migliorare la propria vita, la propria comunità e le proprie condizioni di lavoro.

Traduzione dall'inglese di Bianca Mennini

1. Lee Jae-Eui, *Kwangju Diary: Beyond Death, Beyond the Darkness of the Age*, 1999, p. 46.



Maurizio Mochetti, *Bachem Natter* BA 349 B-1944, 1986.

Altri percorsi di lettura:

Franco Berardi Bifo
Il deserto del presente

Yi-Kungyung
Il sogno della rivoluzione

Torna al menù

JAN FABRE

Della bellezza come forma di resistenza

Conversazione con Giulio Boato

Sin dagli anni Ottanta i tuoi spettacoli e le tue esposizioni vengono proposti in tutto il mondo, ma tu hai sempre vissuto e lavorato nella tua città natale, Anversa. Quanto consideri importante, come artista, la tua identità fiamminga?

Posso definirmi un artista belga perché ciò che caratterizza maggiormente il Belgio è la doppia lingua. Da mio padre ho ereditato l'amore e la passione per l'immagine, mentre mia madre mi ha trasmesso l'amore per il linguaggio, traducendomi le canzoni di Brassens, gli scritti di Baudelaire, Verlaine... In questo senso mi ritengo un artista belga, perché il mio lavoro è sempre stato frutto di una *consilience* [termine coniato dal pensatore inglese William Whewell, sta a indicare l'unificazione delle discipline e dei diversi rami dell'apprendimento. *N.d.C.*] tra immagine e linguaggio. La lingua scolpisce, ti definisce fisicamente e mentalmente. Le mie radici sono inoltre nei pittori fiamminghi: Rubens, Bruegel, Van Dyck, Bosch... Sono un nano in una terra di giganti. Rubo ancora moltissimo da questi maestri: la loro poetica contiene una forte dimensione politica che mi influenza tuttora.

I titoli dei tuoi lavori teatrali assomigliano a dei manifesti: The power of theatrical madness (1984), Orgy of tolerance (2010), We need heroes now... (2011). In che misura il tuo lavoro ha a che fare con il potere, la politica e la società contemporanea?

Credo che, per definizione, l'atto di creazione – e di conseguenza l'esposizione della propria opera – abbia una dimensione politica; inevitabilmente dichiaro la mia posizione, specialmente nel mio lavoro teatrale e nei testi. Tuttavia credo che non si possa ridurre tutto alla sola dimensione politica: l'arte deve rimanere sovrana. Non ho mai adattato la mia poetica all'attualità: ogni opera eccede la realtà, crea un universo che entra in conflitto con il mondo esterno. Ho sempre cercato di «scavare» la mia nazione, stabilendone le regole e le leggi. Io sono il re del mio studio, e le mie opere sono le leggi di questa «nazione».

Per quanto riguarda la pratica teatrale, le «regole» di cui parli provengono dai tuoi testi o direttamente dalla scena?

Tutti i miei testi sono l'estensione del mio essere artista visivo. La mia scrittura è come una mappa: è una guida per gli attori, ma è anche una riflessione sul mio

pensiero teatrale. I miei testi sono una sorta di manifesto in difesa del corpo umano, del «corpo che si lamenta». L'attore o il danzatore deve vedere il proprio corpo come il soggetto e l'oggetto di una ricerca. Prendiamo *Je suis sang* (2000), sorta di manifesto filosofico, politico e sociale dedicato alla sostanza più importante del nostro corpo: il sangue. Che significato assume il sangue dal punto di vista fisico, storico, artistico?

Ho creato una sorta di corpo liquido. In effetti, nel corso degli anni, ho eseguito varie performance con il mio sangue, e a metà degli anni Novanta ho cominciato a scrivere la pièce come risultato di quest'indagine.

L'importanza del corpo umano è centrale nel tuo lavoro. Ogni tua produzione vanta sempre nuovi interpreti: con quali criteri selezioni gli attori?

Per la ripresa delle due produzioni *This is theatre like it was to be expected and foreseen* (1982) e *The power of theatrical madness* (1984) ho incontrato più di mille persone in diverse città europee. Voglio sempre innamorarmi degli attori che scelgo: la mia curiosità dev'essere stimolata, devono farmi immaginare nuovi scenari. Sul palco devono essere veri e intensi, avere rabbia e passione, qualità difficili da trovare oggi. Tutti gli attori e i danzatori che ho visto erano ben allenati e avevano una consapevolezza tecnica più alta rispetto ai loro colleghi degli anni Ottanta; tuttavia la tecnica è solo uno strumento. Voglio trovare persone con forti personalità, che sentano la necessità di salire sul palco. Essere un attore è una scelta di vita, una scelta politica e spirituale.

Dunque anche la loro immaginazione e le loro ambizioni sono un elemento decisivo?

Costruisco le mie mises en scène a partire dai sogni e dalle aspettative dei miei attori e danzatori. Il primo giorno di prove è un campo inesplorato, gli attori hanno spesso l'impressione che io non sappia che direzione prendere. Dopodiché li metto nella condizione in cui siano loro a poter inventare tutto, o in cui credano di esserlo. Ho fiducia nell'intelligenza e nella carica erotica dei miei attori, nella «luminescenza» che sanno restituire e che non posso immaginare sulla carta.

Dato che sono un artista visivo, la gente crede che io faccia del teatro visivo: in realtà il mio teatro è fondato sull'attore. Se lo si toglie dalla scena, o se non è abbastanza bravo, l'incandescenza e la sensualità della scena svaniscono. Il movimento e l'emozione provengono dalle persone, ed è questo che rende lo spettacolo unico, con la sincerità che gli è propria. Il mio teatro è, direi, «umanistico»: l'attore è un eroe tragico che osa perdere, che ha il coraggio di esporre la propria fragilità, non recita mai qualcos'altro da sé.

Il suo carattere, la fisicità e l'individualità emergono proprio dal modo in cui reagisce in scena, dalle «proteste» del suo corpo.

Nel mio teatro si riesce sempre a sentire il sudore, il sangue che pulsa, il cuore aperto: è un percorso di speranza che si fonda sulla potente vulnerabilità del corpo umano.

A ogni replica chiedi agli attori di stupirti, di cercare sempre nuove soluzioni. Quali sono i punti di partenza su cui lavori? Entro quali griglie possono agire?

Cerco di insegnare alla compagnia che, anche se la tournée dovesse durare due anni, l'ultimo spettacolo è sempre una première. Durante il processo di lavoro propongo spesso piccoli cambiamenti e inverte alcuni ruoli così da tenere gli attori in un costante stato d'allerta: devono reinventare la loro presenza scenica, rimanere sempre vigili per diventare veri *Guerrieri della Bellezza*. In questo senso è giusto dire che, quando la creazione è finita, imparo molto dal lavoro che è stato fatto. Dopo tutte le repliche scendo ancora più in profondità nell'opera, in un processo continuo.

Sembra una metafora della tua carriera ormai trentennale: nel 2012 hai riportato alla luce i tuoi primi spettacoli degli anni Ottanta, lavori che vedremo in ottobre nella cornice degli eventi di RomaEuropa. Cosa ti ha spinto a questa scelta?

Ci sono tre ragioni principali: in primo luogo, ci sono stati alcuni produttori che mi hanno chiesto di riprendere questi due lavori. Ho esitato a lungo perché temevo che il mito fosse più grande della realtà; al contempo una certa curiosità mi animava nel riprendere le mie prime creazioni.

In secondo luogo, sto formando una nuova generazione di attori in vista di uno spettacolo di 24 ore previsto per il 2015, che vedrà la partecipazione congiunta di molti attori che mi hanno accompagnato in questi trent'anni, da Els Deceukelier [prima musa dell'artista, unitasi alla compagnia nel 1982 con *This is theatre like it was to be expected and foreseen*, e vi ha recitato fino agli anni Duemila. N.d.C.] sino ai giovani d'oggi.

Una terza ragione è che questi spettacoli si oppongono al sistema costituito. Il pubblico vuole sempre più spettacoli brevi e divertenti, dunque mi sono detto che questo è il momento giusto per presentare nuovamente queste opere, opponendo un moto contrario e vitale al conservatorismo e alla regressione che sta attraversando oggi l'Europa.

Trent'anni sono un lungo periodo. Come percepisci il salto temporale tra la prima edizione di questi lavori e la loro ripresa?

Quando l'anno scorso ho rivisto le prime scene di *The power...* mi sono emozionato. Credo che le due produzioni siano addirittura più forti rispetto a trent'anni fa; hanno conservato intatta la loro radicalità.

Vedo la mia intera opera come un grande libro con nuovi capitoli: a volte prendo ispirazione dai miei lavori precedenti. Spesso riprendo in mano vecchi disegni e sculture per trarne nuova ispirazione. Credo di essere ora un artista più giovane di quando lo ero anagraficamente: serve una vita intera per diventare un artista giovane! In questi trent'anni mi sono molto allontanato da quel tipo di lavoro, così che oggi è davvero rigenerante vedere e riutilizzare di nuovo alcune di quelle regole compositive.

This is theatre like it was to be expected and foreseen è uno spettacolo della durata di otto ore senza alcuna ambizione narrativa. Quali sono i temi di questo lavoro?

This is theatre... mette in scena il dispositivo delle arti visive: è un dialogo con l'avanguardia, da Duchamp a Broodthaers. Lo spettacolo funziona come un'installazione: il pubblico può vedere e assistere alla composizione delle situazioni sceniche. Il tempo reale diventa un elemento architettonico necessario a costruire la performance; lo spazio si ridefinisce senza sosta e il suo uso ricorda il teatro barocco o rinascimentale: la disposizione in linee parallele degli attori, tutti rivolti verso il pubblico. Negli anni Settanta cercavo, attraverso le mie prime performance personali, di definire cosa fosse il volto di un individuo, la sua «facciata». Così, in *This is theatre...* ho voluto appiattire lo spazio scenico, trattandolo come una tela pittorica: tuttavia il movimento dei corpi nello spazio permette di perforare l'immagine, rivelandone le tensioni compositive.

Il cortocircuito tra l'immagine piatta e la scena tridimensionale è un carattere distintivo della tua poetica teatrale. Si colgono qui le tracce della tua formazione all'Accademia di Belle Arti.

Credo di essere sempre stato un disegnatore. Sono affascinato dalla qualità della carta, dal modo in cui la superficie si modifica sotto la pressione della penna, dalla chimica dell'inchiostro. La carta diventa quasi la pelle di un animale. Il disegno è tuttora considerato solo un bozzetto dell'artista, in funzione di un futuro dipinto o di una scultura. Nel mio lavoro il disegno si emancipa, diventa un'arte indipendente, un'altra dimensione dell'oggetto. In fondo, un disegno è una scultura. Al Castello di Tivoli [nel 1990 Fabre ricoprì l'intera superficie del Castello di Tivoli (Mechelen, Belgio) con una tela disegnata a penna biro blu. N.d.C.] il disegno diventa qualcosa che possiamo esplorare da più lati, camminandoci attorno, o all'interno. La scultura si fa disegno, e viceversa: un disegno con un fronte e un retro.

Disegno che si fa scultura, installazione che diventa teatro. Sono campi di ricerca esplorati anche in The power of theatrical madness?

The power... – passo successivo a *This is theatre...* – è l'analisi del teatro classico borghese: la recitazione ottocentesca, il palcoscenico all'italiana, l'architettura teatrale, la grande pittura classica francese e italiana. Ho esplorato la tradizione teatrale per rovesciarla, ho voluto proporre una sorta di omaggio e di critica al teatro borghese. La *ripetizione* è il principale strumento di questo lavoro: l'attore ripete disciplinatamente, si alimenta dello stesso materiale giorno e notte, per poterlo controllare.

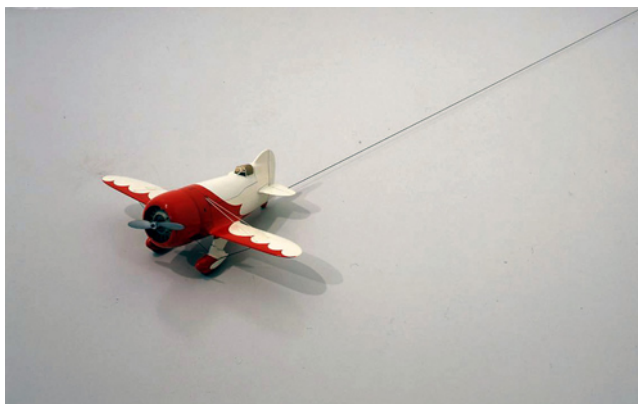
Da giovane ero affascinato dai film di Fred Astaire. Egli spiegava che ogni suo movimento sembrava naturale proprio perché lo ripeteva mille volte al giorno: le sue parole furono per me un'illuminazione.

The power of theatrical madness si fonda dunque sulla ripetizione del gesto, sulla sua «teatralizzazione», porta alla luce l'indomabile resistenza umana alla ripetizione: la follia, per l'appunto.

Una particolarità di questi due lavori è la relazione tra i corpi e lo spazio della scena: ciò deriva anche dalla lettura giovanile di Sorvegliare e punire (1975) di Michel Foucault, filosofo al quale hai dedicato una rappresentazione di The power... in occasione della sua morte. In che misura questo testo ha influenzato il tuo lavoro?

I concetti di prigione e disciplina mi hanno segnato in modo importante. Il mio palco è come una cella in cui vive un gruppo di persone che si scoprono a vicenda e agiscono come una gang, in senso spirituale: hanno logiche, regole e rituali interni, come in una società a parte. Volevo far emergere l'individuo attraverso la disciplina, parola controversa e spesso fraintesa in quegli anni. Volevo mostrare la differenza costringendo i corpi nelle uniformi: dovendo sembrare tutti uguali nello spazio, la differenza si mostra attraverso il tempo. La ricerca ossessiva della simmetria non può che portare all'accettazione dell'asimmetria umana.

This is theatre... è un omaggio all'individuo; *The power...* è già la ricerca di un'«ideologia dell'individuo», guardando ai dipinti classici e alla storia del teatro.



Maurizio Mochetti, Gee Bee, 1983

Altri percorsi di lettura:

Enrico Pitozzi

La logica delle forme

Annalisa Sacchi

Bucare il reale

Torna al menù

JAN FABRE

La logica delle forme

Mutamento e disciplina sulla scena

Enrico Pitozzi

Figura di punta della scena artistica internazionale, il belga Jan Fabre torna a Roma con il riallestimento di due eccezionali spettacoli e una retrospettiva che il MAXXI dedica alle sue opere visive e alla documentazione delle sue performance dal 1976 a oggi.

Questi diversi aspetti della sua produzione – teatrale e visiva – non sono però separabili, piuttosto devono essere pensati come forme diverse attraverso le quali si declina il medesimo immaginario. Una visionarietà che annovera tra i suoi elementi costitutivi la logica della ripetizione e il rovesciamento del senso; il tema della morte, l'uso dei liquidi o la proliferazione di insetti che popolano costantemente le opere: dai coleotteri agli amati scarabei, dai pappagalli ai gufi – immortalati, tra l'altro, nella serie *Bic art*, realizzata con penne a sfera Bic.

Un orizzonte analogo ritroviamo nei due spettacoli *This is theatre like it was to be expected and foreseen* (1982) e *The power of theatrical madness* (1984) che il festival RomaEuropa ha il merito di presentare al pubblico italiano nella nuova versione realizzata con un cast di giovani attori capaci di dare nuovo slancio – a distanza di trent'anni – a questi lavori ancora profondamente attuali, in grado di scuotere e interrogare questi tempi non proprio luminosi per il teatro. I due spettacoli interrogano in modo radicale la *forma* della rappresentazione teatrale; ne simulano le leggi spingendole all'eccesso, dissimulando nelle pieghe della finzione teatrale il *tempo reale* della performance: tutto ciò che è in scena non rinvia a null'altro che a se stesso, così come avviene in altri lavori come *Je suis sang* (2003) o i recenti *Another Sleepy Dusty Delta Day* (2008) e *Prometheus-Landscape II* (2011).

Per restare alla composizione di *This is theatre...* e *The power...*, essi rispondono a una logica organizzata attorno a una serie di principi – il cui rigore è interrotto solo dalla presenza di animali in scena – come la *disciplina* che regola i corpi e le forme d'espressione; la *ripetizione differita* delle forme e delle strutture sceniche (gestuali, cromatiche, musicali) o la *trasformazione* di ogni elemento in altro da sé, oltre a una certa *geometria delle sensazioni* che orienta la disposizione spaziale della scena. In Fabre c'è sempre una *disposizione* dei corpi sul palco – solitamente

organizzati per file, piani, livelli d'azione; tuttavia c'è anche una *deposizione* dei corpi che richiama l'arte classica, Michelangelo in primis, oltre a corpi che cadono, adagiandosi o sbattendo al suolo. Tuttavia non siamo di fronte, come potrebbe sembrare, a un teatro fisico in assenza di testo: la parola – frutto della scrittura drammaturgica dello stesso Fabre e cerniera di ogni lavoro – cambia anch'essa sotto i colpi della ripetizione esasperata – si dà, in alcuni casi, in una vertigine della lista – o muta di senso divenendo espressione di una sensazione fisica o mentale che si risolve in azioni corporee: attori corrono e, al contempo, continuano la loro conversazione.

This is theatre like it was to be expected and foreseen, a differenza di ciò che il titolo lascia intendere, è un attentato alla nozione stessa di Teatro, una negazione che si struttura in diciannove scene autonome al cui centro c'è il «lavoro» che l'attore di teatro compie quotidianamente. *This is theatre...* è, in altri termini, un attentato al teatro proprio perché prende le distanze – in modo radicale – dal Teatro come istituto della finzione. Si presenta invece – come suggerisce la struttura stessa della performance e la sua durata temporale – come una giornata lavorativa di otto ore, durante la quale le figure in scena eseguono una serie di gesti e azioni ripetitive, portate alla soglia della sopportazione; vuotare sacchi di sabbia, pulire il palcoscenico leccando lo yogurt versato nell'azione precedente, vestirsi e svestirsi ripetutamente, lavarsi... gesti che per Fabre determinano una giornata di lavoro in teatro: preparazione, esecuzione, pulizia della scena.

Non si tratta tanto di rilanciare la fiction teatrale, quanto di dare a vedere uno spaccato di esistenza che si dà in tempo reale; non un tempo teatrale convenzionale, ma un vissuto che si manifesta in una durata; non un luogo rappresentato, ma uno spazio reale: il lavoro fisico degli attori è reale, l'esaurimento dei loro corpi non è simulato. In questa logica deve essere compreso dallo spettatore il quale è libero di entrare e uscire dal teatro come osservatore di uno spaccato di vita che scorre sotto i suoi occhi. In questo senso, la logica del «teatro» di Fabre si ibrida profondamente con la body art, si fa performance il cui senso non rinvia ad altro, ma conferma se stesso.

The power of theatrical madness è invece un elogio del teatro borghese. A suo modo si tratta di un lavoro che ripensa e riscrive la *storia del teatro* indicando, come punto d'avvio, un momento centrale dell'estetica teatrale ottocentesca: Wagner e l'introduzione della luce in scena come linguaggio autonomo. *The power...* rende omaggio a questo momento con una lunga scena in cui un'attrice cerca di entrare in scena senza riuscirci se non a patto di risolvere l'enigma – «1876», data di debutto de *L'anello dei Nibelunghi* di Wagner – che le viene posto da un altro attore.

Parallelamente a questo spunto strettamente teatrale Fabre introduce – intrecciandolo drammaturgicamente al primo – il riferimento fiabesco de *I vestiti nuovi dell'imperatore* di Andersen, mettendo in scena un imperatore nudo, con scettro e corona, che percorre a grandi passi la scena per quasi tutto lo spettacolo, il tutto accompagnato da una serie di citazioni musicali da Wagner, Richard Strauss, e dalla magnifica composizione scritta appositamente da Wim Mertens per l'edizione del 1984, realizzata a partire dall'osservazione di ciò che

avveniva in scena e strutturata su una serie di elementi ripetitivi in cui risuona l'andamento stesso della performance.

Tuttavia l'estetica manierista adottata – riscontrabile anche nella proiezione sul fondale di dipinti della tradizione pittorica italiana e francese – si rovescia in incursioni improvvise di quel *reale scenico* di cui Fabre è capace e che prende forma attraverso gesti ripetuti o accelerati fino all'esasperazione, in cui i principi e le regine divengono corpi affaticati, sudati e beckettianamente esausti.

Ne è un esempio la lunga sequenza in cui si mette in scena un'indimenticabile *deposizione* contemporanea: dal fondo della scena alcuni attori portano in prosenio altri attori tenendoli tra le braccia; ogni volta l'azione riprende da capo e così all'infinito, fino al disfacimento della forma iniziale e al conseguente mutamento di senso.

Mediante la ripetizione *The power of theatrical madness* mette così in scena anche il potere come forma di assoggettamento dei corpi; non a caso le riflessioni di Michel Foucault sul *biopotere* sono un punto di riferimento per Fabre: la resistenza fisica degli attori è spinta ai suoi limiti; la modellizzazione dei gesti e la loro ripetizione in serie, unita alla pressoché totale uniformità d'abito, mettono in scacco i processi di omologazione. Proprio grazie al passaggio dentro la rigidità di questa *forma*, sembra dirci Fabre, una nuova forma scenica può emergere. *The power of theatrical madness* è, a suo modo e nella potenza della sua forma espressiva, un atto di liberazione, un congedo. Una nuova forma può manifestarsi in tutto il suo splendore.

Forse, sembra suggerirci Jan Fabre con la ripresa di questi lavori, il tempo presente necessita di un analogo gesto di rottura.



Maurizio Mochetti, 360°, 1992.

Altri percorsi di lettura:

Annalisa Sacchi
Bucare il reale

Conversazione con Giulio Boato
Della bellezza come forma di resistenza

Torna al menù

JAN FABRE

Bucare il reale

Le stimmate in mostra al MAXXI

Annalisa Sacchi

A Parigi, intervistato prima della performance *Virgin/Warrior* presso il Palais de Tokyo che lo vide chiuso in un'armatura e dentro una teca di vetro per ore con Marina Abramovic, Jan Fabre aveva ammesso, con un candore fanciullesco, che sognava da anni, da quando aveva cominciato a lavorare, di produrre un'opera con la «madre» della performance. E nella teca stettero, per ore, a fronteggiarsi, a sedursi e a respingersi, ciascuno stretto nel peso del suo carapace d'acciaio, corazza estratta da quell'esercito di armature in cui per anni Fabre ha rivestito i suoi magnifici performer, i «guerrieri della bellezza» come li chiama lui.

Questa lunga storia di corpi celebrati nella bellezza, nell'eccesso e nella fragilità sfilerà di fronte agli spettatori della grande retrospettiva che il MAXXI dedica a Fabre per la cura di Germano Celant, già autore di un bel libro sull'artista fiammingo, *Jan Fabre. Arte & Insetti & Teatri* (Costa & Nolan, 1994).

Laddove però Abramovic mette il suo corpo al centro, ne percuote i limiti e ne esplora le possibilità estreme fin dagli esordi, Fabre cerca piuttosto i limiti del mondo, e li trasgredisce. Quello che in Abramovic è disciplina in Fabre è follia, forsennamento di un limite che si svela solo nel teatro, perché il teatro è, come sapeva Nietzsche, l'unica arte capace di covare, sotto la cenere dei secoli, il fuoco residuo della sua nascita dionisiaca.

E certo non è un caso che uno dei suoi lavori iniziali per il teatro, ora riproposto in versione «restaurata», abbia quest'affermazione nel titolo: *The power of theatrical madness*. Al contrario però di Abramovic, che nel teatro vede piuttosto una forma di sistematizzazione storica delle sue performance e in parte della sua vita (si veda *The biography remix*), per Fabre il teatro non si pone come antagonista alla immediatezza della performance, ma come *follia*, terreno da attraversare in ogni direzione per allargarne e imbastardirne i confini, macchina retorica dagli artifici ancora e sempre seducenti, apoteosi barocca di un gran teatro del mondo.

Sarà possibile quindi ripercorrere – grazie ai riallestimenti teatrali e alla mostra del MAXXI – le ossessioni che, da quasi mezzo secolo ormai, muovono

questa sua sublime follia. Come la passione per l'ora blu, quella prima che l'alba colori il mondo, l'ora in cui si apre una bolla di silenzio per l'avvicinarsi tra la notte e il giorno, in cui tacciono gli animali notturni e quelli diurni ancora non si sentono, attardati nel sonno. Il colore dell'ora con cui Fabre coprì campiture immense a tratti di penna, e in cui avvolse tutto intero il Castello Tivoli a Mechelen, nel 1982.

O come ossessivo fu e resta il suo rapporto con gli insetti, in specie quelli dotati di carapace cangiante, come gli scarabei, che nel tempo sono rimasti l'unità minima di composizioni sempre più mastodontiche e alienanti, dal *Mur de la montée des anges*, colossale abito femminile che, anche se disertato da un corpo di donna, attrae lo spettatore con la seduzione e il rilievo dei seni, la curva delle anche, la lunghezza che si indovina delle gambe. È solo quando il visitatore si approssima abbastanza che scopre, com'è nel mimetismo animale quando si nasconde un'insidia oltre l'immagine bella, che quel colore indefinibile dell'abito non è un colore, ma la qualità essenziale e unica di un agglomerato di migliaia di carapaci di scarabei. Di carapaci simili, più di recente, Fabre ha ricoperto, col suo *Heaven of Delight*, il soffitto della Sala degli Specchi nel Palazzo Reale di Bruxelles, creando una forma di affresco aberrante in cui gli insetti, oltre a saturare tutta la superficie, si calano al centro della sala componendo un colossale e tradizionalissimo lampadario.

E forse questo può dirsi il tratto costante – se mai ha senso rintracciarne uno in un opus tanto composito come quello di Fabre – nella sua opera: una certa follia o ossessione verso la ripetizione. Una ripetizione che contiene già in sé gli elementi della differenza, ché una sera dopo l'altra lo spettacolo varia, per il cambiamento che ogni corpo e ogni gesto inevitabilmente portano con sé, come variano quegli scarabei a prima vista identici che a migliaia egli affianca nei suoi grandi affreschi cangianti, o come il segno della sua biro blu che si ostina in tratti ogni volta diversi sulle superfici.

Stigmata, il titolo della mostra, traduce bene l'insistenza delle visioni di Fabre, non solo perché egli intende la performance e l'arte come «per-for-ation» di corpi, di superfici, di corazze, ma perché è il reale stesso che va bucato, penetrato per vedere cosa c'è oltre. Se quest'arte è capace di pungere lo spettatore è perché rivela il mondo in ciò che esso ha di meno penetrabile, un mondo senza alcuna mediazione possibile, una soglia ultima protetta della corazza prima che il corpo si sfaldi e sparisca, oppure un mondo già passato tutto ricapitolato in un'armatura, quell'impronta dura del carapace dentro cui il corpo s'è disfatto.

Perché le *estremità* del suo lavoro sono in fondo la materialità del corpo e la sua scomparsa.

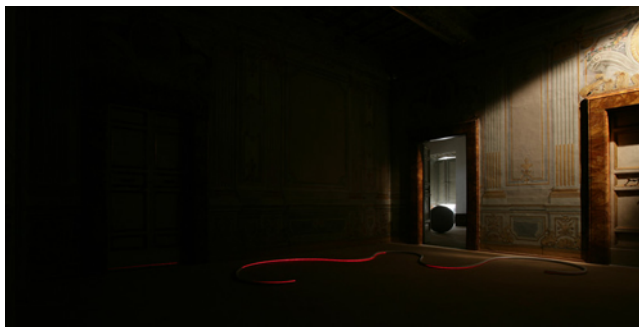
Ribadire la prima attraverso il ricorso ossessivo alle corazze e agli esoscheletri è, secondo una logica paradossale che può manifestarsi solo nella sua opera, un viatico per affermare il corpo: non solo il segno della sua resistenza ma, nell'implacabilità della determinazione e dell'insistenza dei suoi performer sulla scena e dei gusci-memorie d'insetto nelle sue opere agglomerato, testimonianza di un rispetto inviolabile. Il corpo che resiste è il soggetto del suo lavoro perché sistematicamente questo si confronta con l'altro suo estremo, la diaspora, quella

della scena *che passa* e quella dei corpi *che si decompongono e spariscono*. La permanenza della performance oltre il tempo dell'evento, grazie alle testimonianze che la mostra raccoglie ed espone, così come quella dei corpi degli insetti che Fabre trattiene oltre la soglia dell'esistenza, è esattamente ciò che lo spettatore troverà al MAXXI.

Jan Fabre - Stigmata

a cura di Germano Celant

Roma, MAXXI. 16 ottobre 2013 - 23 febbraio 2014



Maurizio Mochetti, *Retta si nasce curva si diventa*, 1988.

Altri percorsi di lettura:

Conversazione con Giulio Boato

Della bellezza come forma di resistenza

Enrico Pitozzi

La logica delle forme

Torna al menù

DIMORE DELLE VOCI

Dimore delle voci

Dimore delle voci è il titolo di quattro lezioni-spettacolo tenute da Mariangela Gualtieri, Chiara Guidi, Roberto Latini e Ermanna Montanari all'auditorium Sala A di via Asiago a Roma, una iniziativa frutto della cooperazione fra il Centro Teatro Ateneo (Università di Roma La Sapienza) e Rai Radio3 (Laura Palmieri). Registrate nella sala della Rai durante la loro esecuzione in presenza del pubblico, le lezioni-spettacolo sono destinate a diventare programmi radiofonici trasmessi nei giorni 1 - 4 - 5 - 12 - 21 novembre, durante *Tutto esaurito. Un mese di teatro a Radio 3*.

Ogni artista è accompagnato da una introduzione a due voci di giovani studiosi che mettono in luce i tratti distintivi della sua pratica artistica legata alla sperimentazione vocale e sonora. Si è cercato di mantenere in questo modo il legame fra la ricerca sulle «drammaturgie sonore», nel cui contesto si situa *Dimore delle voci*, e il piacere per l'ascolto di quattro diversi repertori vocali, testuali, di pensiero e di mondi che ogni singolo incontro ha suscitato. Di seguito i quattro ritratti vocali.

Per l'ascolto delle registrazioni integrali delle lezioni-spettacolo si rimanda al sito: www.gruppoacusma.com

Dossier a cura di Cristina Reggio, Valentina Valentini, Ida Vinella

1 novembre: Roberto Latini, ore 20,30

4 novembre: Franco Scaldati, ore 23,00

5 novembre: Ermanna Montanari, ore 20,30

12 novembre: Mariangela Gualtieri, ore 20,30

21 novembre: Chiara Guidi ore, 20,30

Altri percorsi di lettura:

Maria Cristina Reggio e Romina Marciante

Epifanie di molecole vocali

Luigi Avantageggiato

Radiovisioni: Roberto Latini

Mauro Petruzzello e Walter Paradiso

Suono che cade

Leili Galehdaran e Ida Vinella

La camera da ricevere

Torna al menù

Epifanie di molecole vocali

Nel teatro di Chiara Guidi

Maria Cristina Reggio e Romina Marciante

Nell'ottica di Paul Zumthor, critico letterario svizzero scomparso nel 1995, autore di un testo fondamentale sui rapporti tra voce, oralità, poesia, *La presenza della voce* (Il Mulino, 1984), la voce – «risonanza infinita che fa cantare ogni forma di materia» – «è ciò che modula gli influssi cosmici che ci attraversano e ne capta i segnali». Questa stessa visione di una voce che assume su di sé tutto il peso dell'esistente e che «affonda le sue radici in una zona del vissuto (come le viscere), che sfugge a formule concettuali», sembra essere ciò che alimenta anche l'immaginario e la pratica scenica di Chiara Guidi.

Infatti se a teatro il punto di partenza deve essere necessariamente il testo – un testo da intendersi, però, come alveo esclusivamente indiziale dell'idea, come incipit della parabola creativa del performer, come fattore che ha la stessa dignità degli altri elementi della scena – anche nel lavoro dell'attrice-direttore d'orchestra e regista la scrittura viene comunque squadernata, per poi essere erotizzata attraverso la potenza sonora della voce e la fibrillazione plastica di un soffio (la partitura tracciata sulle parole con il disegno delle pause, dei toni, dei timbri, da utilizzare durante la recitazione) che ne riscrive la qualità drammaturgica agganciandola all'urgenza della vita.

Quello di Chiara è un metodo di composizione in cui la voce non «scrive» su una melodia già definita, piuttosto la *disegna* nello spazio mediante il corpo che la produce, leggendo le forze sonore che abitano nelle forme delle cose: quelle delle lettere scritte, degli oggetti, delle cose animate e inanimate, degli esseri viventi. L'artista ha formulato infatti un metodo di «disegno della parola» che si basa sulla pratica dell'imitazione delle forme di cose e parole attraverso la voce, simile a quella del disegno dal vero, in cui il segno della matita segue il perimetro delle cose. Il disegno dal vero è una procedura che appartiene al dominio delle arti visive: non una «copia» fotografica, ma una pratica di lettura del mondo attraverso l'astrazione di un segno grafico che procede su un piano orizzontale mediante modulazioni, variazioni e direzioni diverse.

Così la voce, per Chiara Guidi, accarezza i contorni delle cose e segue con il suo percorso le forme salendo e scendendo di tono, scoprendo i vuoti e i pieni,

insinuandosi nelle insenature, attorcigliandosi e rilasciandosi e traendo la propria materia dal corpo che la emette. Non si tratta di produrre un'onomatopea tra voce e suoni di oggetti o esseri viventi, ma di far risaltare in una dimensione sinestetica, attraverso lo sguardo e il tatto, il processo del divenire delle forze che abitano gli oggetti, il corpo e lo spazio. Come il disegno è un modo di «vedere» la dinamica profonda delle cose, il canto è captazione delle forze che abitano le materie, con cui chi canta si mette in risonanza, *ascoltando* e *ascoltandosi* al tempo stesso. È un lavoro di scavo, una discesa nel profondo del corpo per portare alla luce ciò che è segreto, nascosto, e in questo suo procedimento il microfono assume il ruolo di uno strumento compositivo versatile e originale. Infatti la voce non si presenta mai così come è, naturale, ma è sempre un materiale che viene microcaptato nelle sue unità minime attraverso i microfoni, amplificato, nuovamente registrato e talvolta processato mediante il sintetizzatore prima di essere restituito alla scena. Il microfono disperde in questo modo la sua unica funzione di mezzo di amplificazione, di «rovescio di una protesi di comodo», come scriveva Carmelo Bene, e diventa altro, entrando in un processo creativo di registrazione e moltiplicazione dei suoni che apre a un ascolto epifanico.

Qui, nel mito della perfezione tecnologica di un teatro sempre alla ricerca di sé, come è quello inaugurato da ormai un trentennio da Chiara Guidi con la Societas Raffaello Sanzio, scivola leggero, davanti all'oscurità più profonda dei corpi, il mistero dell'ascolto. Qui si manifesta infatti per gli spettatori ciò che giace nel silenzio più oscuro dei corpi viventi e non viventi: le infinite voci umane, quelle dell'infanzia in primis, i rumori del corpo e le mute voci più profonde delle cose e delle materie inorganiche che non risuonano se non per il riverbero con altri corpi che sfiorano. È la ricerca di una voce prelinguistica, capace, come dichiara la stessa artista (*Conversazione di V. Valentini con Chiara Guidi*, in *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, 2012), di controllare le molecole del suono poste sulle sillabe, sui fonemi, sull'alfabeto e di «scandire i respiri, i gemiti, i rumori della cavità orale, la saliva». Lei stessa la definisce come la «tecnica molecolare della voce», sperimentata da tempo nella sua prassi didattica e teatrale, tesa all'esplorazione delle possibilità di dare il massimo valore all'unità minima delle voci, umane e non umane, indagandole in tutto il loro spettro e in tutte le loro potenzialità.



Maurizio Mochetti, Pozza rossa, (1988) 2013. Foto Giorgio Benni.

Altri percorsi di lettura:

Luigi Avantaggiato

Radiovisioni: Roberto Latini

Mauro Petruzzello e Walter Paradiso

Suono che cade

Leili Galehdaran e Ida Vinella

La camera da ricevere

Dimore delle voci

Torna al menù

Radiovisioni: Roberto Latini

Luigi Avantaggiato

Tre parole chiave, tre termini-ombrello possono riassumere il percorso teatrale di Roberto Latini e della compagnia Fortebraccio Teatro: Shakespeare, *Radiovisioni* e tecnologie.

L'universo shakespeariano è il filo rosso che unisce molti degli spettacoli realizzati dalla compagnia Fortebraccio Teatro. Sin dagli anni della sua formazione teatrale infatti – avvenuta presso la scuola di Perla Peragallo, «Il Mulino di Fiora» – Roberto Latini ha lavorato a stretto contatto con il repertorio shakespeariano. Scorrendo rapidamente i titoli dei suoi spettacoli, che si fondano su una riscrittura drammaturgica dei capolavori del Bardo inglese, si coglie subito questo legame costitutivo: *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare, Per Ecuba. Amleto neutro plurale, Desdemona e Otello sono morti, Iago*. La parola, che in Shakespeare è sontuosa e ricchissima di potenzialità evocative, diviene in Latini occasione per il recupero dei personaggi shakespeariani e delle storie che li abbracciano. Il testo classico shakespeariano viene letto e declinato in funzione della sperimentazione sonora, il terreno di ricerca specifico della pratica teatrale di Roberto Latini.

In questo senso si sviluppa dal 2003 al 2007 il progetto *Radiovisioni* che include una serie di spettacoli in cui, come il titolo stesso suggerisce, è il suono a «trainare» l'immagine. Nel progetto, che si apre con *Buio re da Edipo a Edipo* e si conclude con il concerto scenico *Iago*, confluiscono tutte le linee di ricerca sviluppate da Roberto Latini, ovvero il rapporto con la drammaturgia shakespeariana, la rinuncia a una linearità narrativa, lo sviluppo di una «controstoria», di una storia surrogata rispetto alla matrice classica, e il rapporto tra voce, corpo dell'attore, suono e amplificazione sonora. Grazie alla collaborazione con il compositore e musicista Gianluca Misiti le potenzialità tecniche del suono vengono sfruttate al massimo: la combinazione di voce dal vivo e di suoni registrati e mixati dal vivo consente al performer Latini di essere in scena e di improvvisare in tempo reale, mentre lo spettatore si viene a trovare in un concerto live. Non a caso il sottotitolo dello spettacolo *Iago* recita «concerto scenico con pretesto occasionalmente shakespeariano per voce dissidente e musica complice».

L'utilizzo così complesso della componente sonora è inseparabile da un

raffinato impiego della tecnologia, e delle tecnologie digitali che in Latini assumono una precisa valenza drammaturgica e si inseriscono all'interno della scrittura scenica.

In *Desdemona e Otello sono morti* Latini porta per la prima volta in scena un dispositivo d'ascolto dell'«aurofonia» che, inserito come elemento drammaturgico, permette di restituire al suono una forma tridimensionale. Attraverso la specifica collocazione e distribuzione di microfoni e casse nello spazio questo sistema consente la presa diretta del suono e la sua restituzione ambientale in tutta la sua forma e tridimensionalità. Ciò che viene amplificato, o meglio potenziato, è l'ascolto dello spettatore, e ciò consente la messa a fuoco di un punto di vista preciso: amplificare l'intimità dei due personaggi collocando il pubblico dentro lo spazio scenico attraverso l'ascolto «sotto le coperte assieme a Desdemona e Otello», come scrive lo stesso Latini.

A proposito di innovazione tecnologica per la scrittura scenica, un altro spettacolo, *Ubu incatenato*, ha segnato un primato nella storia del teatro di ricerca italiano. Se in *Desdemona e Otello sono morti* lo spettatore veniva investito da un complesso carico sonoro, qui Latini amplifica il sistema visivo del proprio spettatore. Stavolta, come ci suggerisce il titolo, il riferimento è Alfred Jarry, e Roberto Latini incatena il proprio corpo di performer al dispositivo della motion capture, ovvero della cattura del movimento di un attore. Lo strumento, noto nella produzione cinematografica, consiste nel far indossare al performer una tuta e dei guanti sui quali sono installati sensori che inviano informazioni digitali a ricevitori collocati in uno spazio determinato. Il performer compie dei movimenti, i sensori emettono dei segnali, i ricevitori registrano l'azione e traducono il movimento compiuto in informazione digitale. In scena Latini è letteralmente avvolto, incatenato a un esoscheletro, a una tuta dotata di sensori motion capture che trasforma ogni movimento in informazioni che vengono investite di un nuovo aspetto e significato attraverso l'animazione digitale.

La scena dell'*Ubu incatenato* comprende tre schermi sui quali sono proiettati ambienti 3D, immagini da una webcam, video preregistrati, personaggi computer-animated interamente gestiti dal vivo grazie ai movimenti scenici di Latini. Il singolo movimento di un dito della sua mano, di un braccio o dell'intero suo corpo diventa un'espressione, un movimento, un'azione compiuta dai personaggi digitali. Si tratta di una conquista drammaturgica di notevole interesse e di pregio estetico poiché, nonostante la presenza reale del performer in scena, il suo movimento fisico viene costantemente virtualizzato producendo così una eco che parte dal movimento del corpo che si riverbera nuovamente sugli schermi che lo circondano dando origine a una sorta di performance multitasking.



Maurizio Mochetti, V1 Balléin, 2013. Foto Giorgio Benni.

Altri percorsi di lettura:

Mauro Petruzzello e Walter Paradiso

Suono che cade

Leili Galehdaran e Ida Vinella

La camera da ricevere

Dimore delle voci

Maria Cristina Reggio e Romina Marcianti

Epifanie di molecole vocali

Torna al menù

Suono che cade

La voce nella poesia di Mariangela Gualtieri

Mauro Petruzzello e Walter Paradiso

«**R**ingrazio chiunque mi porti una parola luminosa», scriveva Mariangela Gualtieri nell'*Impresa più rischiosa*, prefazione all'edizione dvd/libro di *Paesaggio con fratello rotto*, spettacolo del 2005 del Teatro Valdoca, la compagnia fondata a Cesena nel 1983 dalla poetessa-drammaturga e dal regista Cesare Ronconi. Si dice così, di una parola nata per il teatro.

Un teatro, quello dei Valdoca, che nei primi tre spettacoli, *Lo spazio della quiete* (1983), *Le radici dell'amore* (1984) e *Ghetzemane* (1985), era muto. È nel 1986, in *Atlante dei misteri dolorosi* e in *Ruvido umano*, che la parola fa irruzione con i versi di Eschilo, Paul Celan, De Angelis nel primo lavoro e di Rilke, Pedretti, Ginsberg nel secondo. Il silenzio viene rotto, quindi, dalla poesia, forma elettiva della parola. Ma è lo spettacolo *Antenata* (1991-93) a portare in sé la prima scrittura di Mariangela Gualtieri. Sin da quel momento la scrittura dei versi avviene sui corpi dell'attore, a partire dall'osservazione della vertiginosa libertà e nudità cui la regia di Cesare Ronconi li spinge. Così l'attore non rappresenta mai la poesia, ma la incarna. La parola nasce non per essere scritta, ma detta, privilegiando il suo contenuto acustico, quasi a sottolineare che l'udito è il senso più vicino all'astrazione. Allo stesso tempo c'è nella parola di Mariangela Gualtieri un profondo rispetto per la sacralità del senso, del suo significato, un'assunzione di responsabilità, quasi politica, nei confronti del peso della parola stessa.

Per Mariangela Gualtieri la parola sembra essere una lama da affondare nel livido dell'esistenza – «Io sento il piangere delle cose» dice nel *Parsifal* –, ma anche uno strumento di emancipazione da tale senso di disfatta, un progressivo e incessante affrancamento da una realtà di buio dolore. La sua diviene parola di gioia, di bruciante istinto alla vita, in definitiva di costante rinominazione del bene. C'è sempre il desiderio di una parola che «cerchi la vita», c'è sempre il senso della finitezza buona dell'essere di fronte al profondo, siderale mistero. Così della vita si squaderna l'incredibile slancio, la bellezza invisibile che attraverso la poesia si fa manifesta e che aspetta solo di essere intercettata da uno sguardo altrettanto incantato. Come dicono le due ballerine in *Canto di ferro*, secondo «movimento» di *Paesaggio con fratello rotto*: «C'è splendore / in ogni cosa.

Io l'ho visto. / Io ora lo vedo di più».

Il suono in Mariangela Gualtieri è un corpo «che cade», che non presuppone – perché lo rifiuta – lo spazio, ma che va a cercarsi, e crea, un punto di ascolto ravvicinato. È un suono che cade, scompare, asciutto, secco. Una secchezza che si trova sia nell'eloquio che nel timbro. Il timbro è chiamato in causa non come materia – contrariamente a tanta attuale produzione sonora, per il teatro e non, concentrata esclusivamente sull'elaborazione elettronica tesa a produrre sempre gli stessi suoni, gli stessi movimenti, le stesse materie – ma come *disegno*. Il suono diventa disegno di uno spazio, senza supporto dell'amplificazione, perché cade, scompare. Un tratto continuo, un movimento lento e pulito, che non trascina dietro niente, senza inflessioni gratuite, ma con cadenze identiche e, nonostante l'immobilità del tono, un suono vocale dalle cui pause scaturisce un calore. È nelle pause, infatti, che è consentito agli ascoltatori di entrare nel mondo di Mariangela Gualtieri; qui si crea quello spazio che *serve* a collegare le figure e ad abitare il mondo narrato: sono attimi pieni, non vuoti; determinano uno spazio di ascolto accessibile a un «Noi».

La sua poesia muove strettamente dalla sua persona, eppure si rivolge instancabilmente a una seconda persona plurale che diventa prima singolare, ma che desidera diventare un «Noi», per partecipare assieme alle vicissitudini, per cadere assieme nei paesaggi. Con il dolore, con il ricordo, l'importante è che lo si faccia assieme, anche se con un fondale intimo. Fuori rimane il mondo, spesso connotato come nemico, da dove provengono graffi, attraverso la via del suono. La ricerca poetica si caratterizza per un allentamento/allontanamento da un approccio classico del fare poesia – attento alle forme della costruzione testuale – perché tutto aderisce alla sensibilità di questo «Noi».

Finalmente gli spettatori-ascoltatori si trovano di fronte a una voce dove c'è solo l'esecuzione, e non la partitura, perché della partitura ci si dimentica, come succede nel caso di un grande musicista. La voce partecipa di una tensione data dalle figure annunciate, dai salti di contesto, dall'attenzione sul corpo, sui polmoni, ma soprattutto dal suo tono fermo, solo apparentemente contratto. In questo tono si concepisce il «Noi/Voi» più profondo. Mentre quello superficiale giace nell'identificazione del gesto visibile del corpo, questo legame più lontano invece nasce laddove sedimentano tutte le vibrazioni, quelle che ognuno trattiene nel proprio ascolto. La poesia di Mariangela Gualtieri è un trattenere queste vibrazioni, che diventa un trattenere le immagini, sempre forti, anche quando suonano dolci. C'è il suono che si sente e il suono che affiora da dentro, dalle esperienze, dagli autori amati, dai mondi attesi dalla sua poesia, da lei e da noi.

Altri percorsi di lettura:

Leili Galehdaran e Ida Vinella

La camera da ricevere

Dimore delle voci

Maria Cristina Reggio e Romina Marciante

Epifanie di molecole vocali

Luigi Avantageggiato

Radiovisioni: Roberto Latini

Torna al menù

La camera da ricevere

Le voci di Ermanna Montanari

Leili Galehdaran e Ida Vinella

«**L**a voce è medium tra il corpo dell'attore e lo sguardo dello spettatore», scriveva nel 1981 Jean-Paul Manganaro, uno dei massimi studiosi in Francia di Carmelo Bene nonché traduttore in lingua francese delle sue opere, in *Otello o la deficienza della donna*, una raccolta di saggi dello stesso Manganaro, Gilles Deleuze, Maurizio Grande, Pierre Klossowski e Giancarlo Dotto, pubblicato da Feltrinelli nel 1981. Pensare la voce come un medium significa immaginare un corpo che si lascia attraversare da una molteplicità di suggestioni e che conduce la *visione* finale all'orecchio/sguardo dello spettatore. Questo corpo che si lascia attraversare è come una «camera da ricevere», titolo pensato da Ermanna Montanari per la sua lezione-spettacolo. Si tratta di un'espressione che allude a un'attesa quasi spirituale, che non porta a cercare qualcosa fuori da sé, con un movimento rivolto verso l'esterno; piuttosto rimanda a un «ricevere dentro di sé», disponendosi all'ascolto, una quantità infinita di risonanze.

Ermanna Montanari è attrice e fondatrice dal 1984 del Teatro delle Albe, insieme con il regista, drammaturgo e compagno di vita Marco Martinelli. La sua voce è di carne come il suo teatro, perché proprio nella voce la parola e il corpo trovano, fondendosi, la loro radice comune. Spesso questa sua voce segue un andamento musicale simile a un canto. Nel caso del dialetto campianese, utilizzato come lingua di scena, il tentativo di comprensione lascia il posto all'acquisizione di informazioni sonore che portano alla scoperta di immaginari impensati. Così avviene, per esempio, nell'*Ouverture* di *Alcina*, dove il dialetto rende impossibile la comprensione del testo e la voce, con le sue sonorità e i suoi scorticamenti – più vicini e graffianti grazie a un'accurata amplificazione – conduce lo spettatore in un tortuoso viaggio all'interno dell'emotività femminile, uno dei temi centrali di *Alcina*.

L'amplificazione e il microfono sono strumenti che entrano nella prassi recitativa di Ermanna Montanari sviluppando un potenziale creativo che si iscrive in tutto il lavoro delle Albe. Voce e lingua superano così il *logos*, spostandosi dal piano del significato a quello del significante, e la voce diventa radice di una strategia compositiva e drammaturgica in cui il suono è veicolo di

senso. Si mette così in luce l'importanza drammaturgica della percezione sonora: musica e parola, come auspicava Artaud, traggono il proprio valore e significato da sé, come pure sonorità.

Nell'eseguire *Alcina* Ermanna Montanari conserva la stessa scrittura dell'autore Nevio Spadoni, senza cambiare nemmeno una parola, una frase o una battuta, senza operare alcuno spostamento delle parti, e macina il testo prescritto avvalendosi solo di una profonda analisi sulla voce, così da creare una nuova drammaturgia, come attrice e autrice. Di fronte a frasi o a parole dense di forti risonanze espressive emotive, usa una voce-burla e va verso il burlesco, oppure blocca il sentimento, utilizzando tonalità nasali. Quando avverte una profonda vicinanza o consanguineità con lo spettatore, oppure un senso di empatia, usa una tonalità grave e una voce oscura, ottenendo un effetto opposto, che allontana più che avvicinare.

Spesso l'attrice prende la strada della dissociazione e decostruzione dell'unità corporea. Stacca la voce dal corpo, spezza l'unità del corpo e lo divide in due parti: natura viva e natura morta, quello che Derrida definiva corpo-cadavere, *Korper*, in cui quest'ultimo si definisce secondo lo status di oggetto, cioè la morte, contrapposto al corpo-vivente, *Leib*.

Il lavoro più difficile che realizza come attrice consiste nel dissociare se stessa dalla propria voce, diventando un «non io» e «non non io» anche con la voce: «La mia voce non è mai la mia voce». Dietro questa sua voce infatti non esistono persone: se il corpo diventa un oggetto privo di identità e una «non proprietà» dell'attore, anche la voce diviene un oggetto, come il registratore che trasmette le voci registrate.

Il lavoro di Ermanna Montanari sulla vocalità, legato alla sua prossemica corporea, mira a deprivere di identità e individualità la sorgente della voce. Dietro ogni voce ce ne sono altre che affiorano; non si tratta di imitazione vocale dei personaggi, ma piuttosto di una polifonia. Il suo scopo è di tendere alla creazione di una sorta di comunismo vocale in cui vengono eclissate alcune parti della personalità vocale, dove la singolarità di ogni voce e di ogni parola è solo parzialmente se stessa, perché fa parte di una comunità, è il frutto di una coscienza collettiva piuttosto che individuale, creando un contrasto forte tra l'immobilità del suo corpo-fantoccio privo di azione e «una voce di voci», ipermobile e mutabile, in continuo movimento.

Le voci diventano segni di un'esistenza, contrastano con il corpo inanimato e disincarnato e si configurano come la presenza di un'assenza: si realizza così una forma di reciprocità tra presenza e assenza e, come scriveva Vincenzo Cuomo, promotore della musicoterapia all'inizio del secolo scorso, «un'esistenza temporanea che espande la sua presenza nello spazio e svanisce subito dopo. [...] Chi lavora con la voce non può essere altro che un filosofo, un musicista, uno scienziato, un alchimista che trasforma l'energia in materia e viceversa». Più o meno la stessa cosa detta da Ermanna Montanari, icona dell'*attore materico* ovvero di un attore che, attraverso la sua esperienza sulla scena di una voce-corpo, assume sulla propria carne la parola facendosi veicolo di una visione: «L'attore è creatura che incarna la condizione di rara purezza alchemica».



Maurizio Mochetti, Pendolo laser, 1996.

Altri percorsi di lettura:

Dimore delle voci

Maria Cristina Reggio e Romina Marcianti

Epifanie di molecole vocali

Luigi Avantageggiato

Radiovisioni: Roberto Latini

Mauro Petruzzello e Walter Paradiso

Suono che cade

Torna al menù

Aldo Bonomi

Il capitalismo in-finito

Lapo Berti

Fin dalle prime pagine del suo nuovo libro Aldo Bonomi usa termini pesanti per descrivere la fase attuale del capitalismo italiano: «una metamorfosi sospesa tra ciò che non è più e ciò che non è ancora» (p. 7). La crisi in cui siamo immersi, dice ancora Bonomi, è una crisi che investe l'antropologia (ivi), una crisi che ha distrutto e ancora sta distruggendo ciò che di più «intimo» e prezioso possiede una comunità, il suo capitale sociale, quell'insieme, spesso difficile da definire, di saperi, di consuetudini, di rapporti sedimentati, di istituzioni formali e informali, che affonda le sue radici nella storia peculiare e irripetibile di un dato territorio.

Bonomi, insomma, non ha difficoltà a riconoscere quello che ancora in troppi esitano a riconoscere, ovvero che la crisi in cui stiamo affondando è una crisi di sistema, di fronte alla quale non è possibile riproporre il vecchio paradigma con il semplice corredo di qualche aggiustamento o di qualche regola in più. Ma che neppure può essere affrontata con salti in avanti che ignorano la dura realtà dei fatti o addirittura si affidano a utopie, come quella della «decescita», di cui non dovrebbe sfuggire l'impianto elitario né la prospettiva potenzialmente non democratica.

Bonomi ripercorre con dovizia di particolari la lunga agonia del mondo fordista che ha fatto da incubatrice del capitalismo molecolare di cui ha pazientemente e acutamente seguito le vicende. Il blocco fordista della grande fabbrica ha improntato di sé il «secolo breve» con i suoi conflitti, le sue contraddizioni, le sue ideologie/narrazioni e si è dileguato con esso. A quel blocco facevano da contraltare nella società le grandi organizzazioni sindacali con il loro contorno di cooperative, associazioni culturali e con la rete dei luoghi deputati a raccogliere e organizzare la vita collettiva; nella politica gli corrispondevano i partiti di massa, espressione delle grandi culture popolari, quella cattolica e quella comunista-socialista. Si è dissolto, quasi silenziosamente, disperdendo nello spazio economico una galassia di piccole imprese, di imprenditori individuali, che cercavano di salvare se stessi salvando un patrimonio di conoscenze, di esperienze lavorative, di saper fare che era parte e sostanza della loro identità umana e sociale; e innescando nel sociale il lungo

ciclo del rancore.

È cominciata allora una prima metamorfosi, che Bonomi ha raccontato nei suoi libri, da *Il capitalismo molecolare* (1997) a *Il capitalismo personale* (2005). Si è trattato, probabilmente, di una grande lotta di resistenza economica, addirittura di un'epopea in certi casi, cui lo sconvolgimento generato dalla crisi finanziaria mondiale ha posto crudelmente, ma irrimediabilmente, fine. Nella parte centrale del libro, «La resilienza dei territori», Bonomi rende generosamente l'onore delle armi alle migliaia di imprese che hanno combattuto quella guerra, facendo appello alle energie secolari di cui erano e in parte ancora sono depositari i territori in cui si articola il vitalismo economico italiano. Lasciati spesso soli da uno Stato centrale sempre più cieco e sordo rispetto alle domande e alle sofferenze che agitano i territori, alla fine molti hanno dovuto arrendersi, talora riconoscendo drammaticamente il fallimento di un progetto di vita oltre che di produzione e ricorrendo al gesto estremo che nega ogni speranza.

Ma sarebbe sbagliato non vedere e non apprezzare i protagonisti della «resilienza», prima di tutto quello zoccolo duro di circa quattromila imprese piccole e medie che mentre infuriava la crisi hanno continuato a produrre e a esportare, innovando, conquistando spazi di mercato; ma anche i soggetti della società di mezzo che, tra mille difficoltà, hanno cercato di ridarsi un'identità e di accompagnare la trasformazione delle imprese e delle piattaforme territoriali.

Aldo Bonomi è stato uno dei primi a rendersi conto che la crisi determinata dal crack della finanza globale non era una delle crisi che periodicamente scuotono e rilanciano il sistema capitalistico, che delle crisi ha fatto una sorta di meccanismo di autoregolazione e di autoriforma. Questa volta la crisi che ha investito il nostro paese non è una crisi *nel* sistema, ma *del* sistema, è una crisi che ne mette in discussione proprio la capacità di autoregolarsi e di autosostenersi. È una crisi, dunque, che richiede una risposta a livello di sistema, che impone di escogitare misure che, senza pretendere miracolose quanto improbabili palingenesi, impongano al capitalismo di cambiare rotta. Ancora una volta, come in tutte le grandi crisi che hanno scandito la storia del capitalismo, si ripropone il fondamentale, e irrisolto, problema della modernità, quello di come rendere il capitalismo «sostenibile», prima di tutto socialmente e, quindi, compatibile con la coesione sociale e con un regime politico democratico.

Occorre, sempre di nuovo, porre mano alla scomposizione/ricomposizione dei soggetti e dei meccanismi economici, alla ricerca di un modello di sviluppo che incorpori le esigenze e le attese di oggi senza rinnegare le conquiste sociali di ieri. Tenendo ben ferma nella mente l'idea, partorita con dolore dentro gli sconvolgimenti del Novecento, che nessun progetto politico, seppure necessario per dare forma e senso ai processi di cambiamento, è destinato a realizzarsi integralmente secondo le intenzioni che lo hanno ispirato. Da buon osservatore delle dinamiche sociali Aldo Bonomi preferisce parlare di metamorfosi del capitalismo, piuttosto che di crisi, perché questo gli consente un approccio dinamico orientato a cogliere, nel divenire della crisi, i segni di ciò che non è ancora.

Affondando lo sguardo nel magma economico e sociale della metamorfosi in

atto, Bonomi cerca di discernere le tracce di un futuro possibile. Lo sguardo si sofferma a lungo sugli spunti, sui conati, gli esperimenti che sembrano incorporare una speranza di futuro insieme con la prospettiva di un modello di sviluppo che sappia fare i conti, troppo a lungo rimandati, con la lunga deriva del capitalismo novecentesco, insensatamente proteso a travolgere qualsiasi vincolo, qualsiasi limite, in nome di una crescita senza fine che inondando la società di beni e servizi in continua trasformazione avrebbe dovuto stordire la società dandole l'illusione di sperimentare, per la prima volta nella storia e per un futuro ormai stabilmente conquistato, la promessa finalmente realizzata della felicità in terra. Da ottimista impenitente Bonomi è convinto che anche questa volta ce la faremo, ma non si nasconde i rischi, le condizioni difficili che devono darsi per questo ennesimo passaggio a nord-ovest. Occorre che «proliferino e si diffondano un'antropologia e una cultura del progetto affidato a una nuova generazione sociale e imprenditoriale che scavi dentro le nostre piattaforme produttive, costruendo geocomunità per andare oltre il "non ancora" in un intreccio tra il saper fare, il ripensare merci e consumi, forme dei lavori, welfare community» (pp. 186-187).

La soggettività imprenditoriale dovrà sempre più incorporare l'abilità di produrre e vendere beni di diverso tipo: funzionali all'espansione delle capacità e della creatività autonoma dei consumatori e della componente relazionale della vita» (p. 187). Ci si riuscirà e, soprattutto, basterà? Anche Bonomi se lo chiede, e sa bene che «difficilmente potrà esserci green economy e sviluppo senza una green society o green politics». È questo il punto. Bonomi insiste molto, nel libro ma anche nei suoi frequenti interventi, sul fatto che la via d'uscita dalla crisi, almeno in Italia, passa necessariamente attraverso la ricomposizione delle energie produttive che emergono dalla decomposizione del capitalismo molecolare, attraverso «la costruzione di un patto tra composizione sociale terziaria e manifatturiera» che si concretizzi in un'incorporazione dell'intelligenza professionale del Quinto Stato dentro le filiere produttive delle imprese piccole e medie che lottano per sopravvivere. Categoria altamente composita, cresciuta sull'onda della «terziarizzazione» dell'economia, il Quinto Stato raccoglie tre habitus diversi: quello del capitalismo personale; il lavoro della conoscenza, culturale e creativo; quello dei servizi alla persona e della logistica.

Più che rappresentare un soggetto unico e omogeneo, il Quinto Stato è il nome del processo che ha progressivamente precarizzato i rapporti di lavoro, svuotato i territori e i rapporti produttivi. Questo processo ha investito tanto i precari tradizionali quanto il lavoro autonomo professionale che Sergio Bologna ha definito di «seconda generazione». Bonomi non trascura la contraddizione interna al Quinto Stato, tra la lower middle class e il proletariato dei precari che non hanno nulla da spartire con i ricchi professionisti o gli attori della speculazione finanziaria. Tra loro i legami sono tenui e, quando ci sono, il conflitto è aspro.

In questo caso parlare di «Quinto Stato» significa descrivere un orizzonte che contiene scandalose differenze di classe, ma anche una vita sociale aperta al

conflitto. La plasticità di una categoria che indica una condizione, e non solo un soggetto produttivo o contrattuale, impedisce di identificare il Quinto Stato solo in una classe creativa, un ceto professionale o imprenditoriale. Quinto Stato non allude solo allo status di una categoria professionale, ma incarna il futuro di un lavoro che sarà sempre più indipendente, intermittente e autonomo e già oggi indica la condizione di una vastissima porzione della forza-lavoro attiva, al di là delle nazionalità di riferimento.

Aldo Bonomi

Il capitalismo in-finito

Einaudi, 2013, 250 pp., € 17,00



Maurizio Mochetti, *Sfera laser*, 1984.

Altri libri di lettura:

Valerio Paolo Mosco

Franco La Cecla

iLibri

Torna al menù

Franco La Cecla

Ivan Illich e la sua eredità

Valerio Paolo Mosco

«Non si può negare che delle cose che si imparano così da se stesse acquistano nozioni ben più chiare e sicure di quelle cose che si hanno dagli insegnamenti altrui, e oltre a non abituare affatto la propria ragione a sottomettersi semplicemente alle autorità, si acquista una ingegnosità nel manovrare rapporti, legare idee, inventare strumenti». La frase è tratta da un libro fondamentale per comprendere quelle buone intenzioni del Moderno di cui siamo ancora figli, l'*Emilio* di Rousseau, colui che ha esaltato talmente tanto la libertà da ucciderla, come scriveva Isaiah Berlin.

Sicuramente la frase di Rousseau è seducente, se non esaltante, in quanto è un appello a liberarsi da tutto ciò che ci grava e ci ricatta in quanto ne abbiamo perso il controllo, in termini marxisti potremmo dire: ci ha alienato. Ma le implicazioni di Rousseau non sono poi così consolatorie ed esaltanti. Questa auspicabile liberazione ci pone infatti di fronte a una responsabilizzazione personale aspra e nuda: per essere liberi non ci possiamo adagiare sul già detto, non possiamo delegare, non possiamo fidarci, ma dobbiamo diventare dei titani; solo a questo punto possiamo, riscoprendo una purezza arcaica e primigenia, scoprire la libertà, anzi una libertà talmente pura (ed è qui la follia di Rousseau) da corrispondere a quella di tutti gli altri. Traduciamo il tutto in architettura, o meglio in un costruire esemplare che acquista il valore di metafora.

Costruire una casa alla Rousseau vuol dire costruirla in solitudine, e ciò per avere la prova dell'essere liberi dai gravami di una società non «naturale», artificiosa, onerosa e per di più poco efficiente; una società che mi allontana dal mio io e mi sottomette in maniera subdola all'autorità di un sistema diventato regime, tra l'altro fallito oggi più di ieri. Partendo dall'assunto realista che il numero dei titani alla Jack London o alla Axel Munthe capaci di ciò non ce ne sono poi così tanti, il resto degli aspiranti muratori liberati sarebbe costretto a un'attività difficile, insidiosa, non facilmente controllabile. È ipotizzabile allora che molti dei «non titani» si possano arrendere alle prime difficoltà; altri invece sarebbero costretti a fare la figura dei Bouvard e Pécuchet di Flaubert, i tenaci idioti che hanno preso Rousseau alla lettera e così facendo perseverano nei loro

fallimenti in nome di una sciagurata libertà.

Nonostante l'imperversare di una sottocultura progressista del tutto è nuovo e tutto è veloce, il dilemma della libertà rimane essenzialmente lo stesso da più di duecento anni, e noi ne siamo gli artefici e allo stesso tempo le vittime. Pochi hanno avuto il coraggio di porlo nella sua crudezza, pochi sono stati realmente «moderni», nel senso inteso da Giorgio Agamben, ovvero prendendo aspramente le distanze dalla retorica della modernità ma stando però attaccati alla stessa come un cane all'osso, e pochi oggi sanno trattare l'ecologia, la sostenibilità e la partecipazione (gli ennesimi travestimenti del dilemma della libertà) senza cadere nell'unta e svenevole melassa nutrita di idiozie politicamente corrette. Tra questi pochi Ivan Illich, un personaggio scomodo, acuto e radicale che, nonostante ci abbia lasciato da più di dieci anni, rimane lì a metterci di fronte alle nostre responsabilità per provare a far tornare almeno in parte quell'equazione a troppe incognite il cui risultato dovrebbe essere quello di essere liberi, per cui moderni ma non idioti.

Franco La Cecla ha dato alle stampe ultimamente un libro a lui dedicato, *Ivan Illich e la sua eredità*. La Cecla è stato un intimo amico di Illich, con lui ha condiviso passaggi importanti della sua vita; Illich è stato il suo maestro, un maestro con cui ha intessuto un rapporto ricco, per cui conflittuale. Nel libro La Cecla passa in rassegna i grandi temi di Illich: l'autocostruzione come esternazione del rapporto con la libertà, come estrinsecazione del «farsi lasciare in pace», il traffico inteso come eterogenesi del mito della mobilità, il lavoro ombra, la descolarizzazione come valore, la medicina moderna intesa come deresponsabilizzazione del paziente, e la polemica sulla interpretazione di Illich di un termine oggi molto alla moda: *gender*. Tutti temi che in una maniera implicita o esplicita troviamo nel Rousseau delle *Passeggiate*, nel *Contratto sociale* e nell'*Emilio*, che però Illich riconfigura con un gusto del paradosso e dello smascheramento del tutto assenti nel seducente e felpato pensiero di Rousseau.

Prendiamo ad esempio l'istruzione, che poi è il tema dell'*Emilio*; Illich su ciò è spiazzante: «apprendere dà valore agli oggetti di apprendimento che vende a un mercato». È una frase illuminante; rapportandola all'architettura, è simile a quella di Colin Rowe secondo la quale la vicenda dell'architettura moderna raccontata dai suoi esecuti risulta ben più interessante dei suoi risultati. Ed è una frase attualissima oggi, in cui le istituzioni, le accademie e i musei continuano a incensare, per ovvie ragioni di autolegittimazione e conseguente rendita di posizione, personaggi ed eventi per rivenderli sempre più magnifici e intangibili a un pubblico sempre più passivo. Il risultato di questo ossequio gregario di massa di fronte al potere è quell'inverno della cultura magistralmente descritto da Jean Clair, o peggio ancora l'infarto della stessa descritto da Hasenblach, Klein, Knuser e Opitz.

Ancora Illich, sulla sanità pubblica (lo scritto scomodissimo è *Nemesi medica*), ormai diventata una pratica autoreferenziale costruita ad arte per rendere dipendenti coloro i quali devono fruirne, che non a caso si chiamano pazienti. Ancora più spiazzante è ciò che Illich afferma riguardo a un concetto che da Adam Smith in poi è diventato essenziale in sociologia ed economia: la scarsità.

Egli scrive che la società della scarsità è quella contemporanea in cui i beni sono presentati ma di fatto negati, in cui lo spazio a disposizione di tutti, quello pubblico, diventa sempre più scarso. Paradossi illuminanti, quelli di Illich, evidenti ma che neghiamo in quanto vanno a intaccare il contratto di sudditanza che vige tra il potere e i nostri comportamenti, di cui noi stessi (ed è qui la grandezza del politicamente scorretto Illich) siamo responsabili in quanto ci siamo adagiati sulle istituzioni, molto spesso facendo dei nostri bisogni voluttuari, alle volte persino autodistruttivi, diritti inalienabili.

Oggi, nel fallimento economico definitivamente anticiclico che va di fatto a configurare un futuro ben diverso da quanto avevamo ipotizzato nell'era del debito espansivo, le profezie di Illich, da provocazione intellettuale, si sono trasformate in un'acuta sintesi di quelle patologie che sembrano avvalorare la millenarista tesi del tramonto dell'Occidente. Il pensiero radicale, quindi, messo a reagire con il paradigma ecologico della sostenibilità, leggendo Illich, ci appare molto meno consolatorio di quanto viene venduto; dopo aver letto le sue urticanti osservazioni i giardini verticali, le pale eoliche disseminate senza senso nel territorio e le utopie consolatorie alla Branzi, ci appaiono come ennesimi travestimenti della nostra falsa coscienza, l'ennesimo fragile paravento di fronte al gelido vento dei tempi che stanno per cambiare.

È questo ciò che leggiamo in filigrana nel libro di La Cecla, il quale però comprende una cosa di grande importanza e che ancora una volta rimanda ai grandi classici della modernità, Dostoevskij, Baudelaire e Nietzsche, e che sembra sfuggire a Illich: qualcosa che di fatto determina la distanza tra allievo e maestro. Leggere infatti analiticamente gli eventi, capirne la struttura denudandoli dei loro inevitabili travestimenti e agghindamenti di comodo, smascherare lo spirito gregario che muove la cultura borghese, può avvicinarci alla verità ma non potrà mai corrispondere alla stessa, se non altro perché, operato lo smascheramento, ciò che appare non è la verità ma il suo simulacro, la sua terribile e acre ipostasi capace di trasformare il nostro empito sociale in un massimalismo iperbolico al negativo, che come tale inevitabilmente scivola nel nichilismo (basti pensare ai *Demoni* di Dostoevskij). Non è un caso allora che La Cecla abbia scritto in passato un libro, che probabilmente non sarebbe piaciuto al suo maestro, sulla morale del quotidiano, sull'azione particolare come testimonianza di una coscienza, che non vuol cadere nel massimalismo, che non vuole rinunciare a quella *pietas* con cui è necessario trattare le cose umane, i fatti e le azioni mai perfette, persino esecrabili, di noi legni storti.

Maestro e discepolo sembrano incontrarsi in una toccante lettera che Illich scrive a La Cecla nel 1981, un anno dopo il *Congresso sull'autocostruzione* a Rimini, un evento promossa da La Cecla, oggi dimenticato ma di vivissima attualità. La lettera è a mio avviso ancora oggi una delle più chiare e argomentate testimonianze sulla sostenibilità, l'ecologia, la partecipazione e l'autocostruzione che si possano trovare. In essa Illich parte dalla distinzione tra il vernacolare, che è la trascrizione collettiva di una società organica ormai scomparsa (vengono allora in mente alcune pagine di Bruno Zevi) e l'*oikodomia*, ovvero dal greco antico l'arte del fare la casa. L'*oikodomia* è assimilabile alla testimonianza

cristiana: essa infatti «si vive solo praticandola» e come tale è l'arte di costruire secondo i propri reali bisogni in osservanza alle proprie risorse. È un'arte solo relativamente libera, in quanto per essa valgono ancora una volta le parole di Rousseau secondo le quali «la tua libertà, il tuo potere giungono fin dove giungono le tue forze naturali, e non più in là: tutto il resto non è che schiavitù, illusione e prestigio». L'*oikodomia* è quindi contro la dominazione (e Illich ricorda l'etimologia di *domus*) della costruzione impositiva moderna, e lo è perché «la ripresa degli usi civici inevitabilmente spezza il vetro, l'acciaio e il cemento nel quale lo sguardo, la tecnica e la legge del mondo classico hanno trovato il loro mausoleo». È necessario quindi, per testimoniare convivialmente il senso di un costruire sostenibile, «ascoltare le risonanze basse che vibrino in armonia con questa riconquista dell'uso civico».

Illich inoltre nel 1981 prefigura ciò che sta avvenendo oggi nel panorama dell'architettura: la divisione e la convivenza di un'architettura dall'alto e dirigista con un'architettura dal basso, partecipativa e conviviale. Scrive Illich: «Da un lato l'*ecodomia* è anarchica. La sua struttura non è il cristallo, ma piuttosto il fumo, la nube, il rimestio dell'acqua nel fiume... Se l'azione architettonica inevitabilmente, organizzandoli, definisce e restringe gli usi civici, l'azione *ecodomica* li riempie continuamente di un'autonoma ricchezza». Ma Illich in questa lettera smussa gli angoli del suo pensiero e con un certo pragmatismo prospetta un auspicio, una pacificazione per certi versi inaspettata: «Ebbene, forse una maniera di far visibile questo equilibrio è quella di vedere l'architettura e l'*ecodomia* come due forze che si tengono in equilibrio o dovrebbero farlo». Ed è ciò che auspichiamo noi tutti, almeno gli uomini di buona volontà, coloro i quali sanno denudare la realtà ma che dopo, almeno in parte, sanno rivestirla.

Franco La Cecla

Ivan Illich e la sua eredità

Medusa Edizioni, 2013, 120 pp. € 13,00



Maurizio Mochetti, *Elica infinita*, 1991.

Altri percorsi di lettura:

iLibri

Lapo Berti

Aldo Bonomi

Torna al menù

Agostino Bonalumi (1935-2013) Ordine-sospensione-disordine...

Manuela Gandini

«Ordine-sospensione-disordine-sospensione-ordine... Oscillazione nella percezione i cui tempi hanno brevità sufficiente a impedire che acquistino valore di interruzione di artisticità (sospensione del giudizio)». Così scriveva nel 1977 Agostino Bonalumi, scomparso il 18 settembre scorso a 78 anni, coronando in questa dichiarazione il suo pensiero artistico-entropico.

Lo tenne a bottega Enrico Baj, negli anni Cinquanta, mentre studiava disegno tecnico e meccanico. Milano era allora viva e prolifica, la guerra aveva lasciato traumi, tristezza e volontà di riscossa, imperversavano le pennellate dell'informale: il groviglio entro il quale sprofondare la coscienza per ritrovare un senso, una via, una possibilità. Intanto si formavano nuovi gruppi, per assonanza, per età, per ardore. Erano giovani con la voglia di polverizzare il passato e sondare le dimensioni della vastità dell'universo attraverso l'arte. Lucio Fontana, alla fine degli anni Quaranta, fonda lo spazialismo. La tela acquisisce una diversa anima, non un luogo di rappresentazione e figurazione, ma l'infinito. Diventa lo strumento con il quale penetrare la materia, studiare i fenomeni del cosmo, sondare gli abissi dell'anima. «È l'infinito. E allora buco questa tela che era alla base di tutte le arti ed ecco che ho creato una dimensione infinita».

In questo clima si formano Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Piero Manzoni, i cosiddetti «tre del colore», e tutti e tre fanno capo alla rivista «Azimuth» insieme a Paolo Scheggi e Gillo Dorfles, il quale definisce il loro lavoro «una dimensione cosmica della realtà». Nell'irrefrenabile volontà di ricerca Bonalumi tratterà la tela come luogo, come scultura, come sintesi spaziale, siglando, con i suoi amici, un patto per il progresso sociale.

«Ordine-sospensione-disordine-ordine...», Bonalumi non smetterà mai di interrogarsi e progettare lo spazio (tela) sul quale corrono luce e forma. Il progetto per lui è un'opera che passa all'altra opera. Con l'utilizzo di sagome di legno retrostanti l'artista tende la tela formando linee rette che si ripetono con una scansione ritmica: sono le *Estroflessioni*. Rigorosamente monocromi (rossi, blu, bianchi, grigi), i suoi quadri costituiscono una sintesi della razionalità e dell'empirismo.

Le forme assumeranno alternativamente un andamento retto o curvilineo e sinuoso. Queste ultime si chiameranno «pance». Il suo lavoro è contemporaneamente geometrico e organico, razionale e poetico. Anziché

introiettare lo spazio l'artista crea movimento verso l'esterno, tende a spingersi verso l'alto o l'altro, come un arciere sul punto di scoccare una freccia.

In un'intervista rilasciata a Marco Meneguzzo dichiarava: «Personalmente sono un solitario [...] però non avrei voluto essere un isolato, cosa per cui ho effettivamente sofferto sul piano sia professionale che umano: osservi le cose che accadono o sono accadute nel mondo dell'arte e pensi che forse a qualcuna di queste eri arrivato anche tu, ma poi penso che anche Manzoni, con la sua sostanziale, estrema timidezza, era un solitario, e anche Castellani è un solitario, e allora significa che probabilmente eravamo destinati a questa solitudine».

A settembre del 2012 «Alfabeta2» gli ha dedicato un numero, pubblicando una varietà di opere che testimoniano la versatilità, l'inventiva e la vitalità della sua ricerca. La sua interpretazione del mondo, coerente e diretta senza mai sbavature, si sviluppa interamente sulle superfici plastiche, sulle ombre e le luci che l'organismo-opera è in grado di generare.

Il suo lungo percorso espositivo comincia alla Galleria Kasper di Milano (1961), continua con Arturo Schwarz (1965) e si stabilizza con la Galleria del Naviglio che lo terrà in esclusiva. Nel 1970 ottiene una sala tutta per sé alla Biennale di Venezia, dove esporrà anche nel 1966 e nel 1986. Sue opere sono presenti in numerosi musei del mondo.



Alfabeta2 n.22

Altri percorsi di lettura:

Andrea Fiore

Jannis Kounellis a Trieste

Torna al menù

Jannis Kounellis a Trieste

Andrea Fiore

Misurarsi con il percorso artistico di Jannis Kounellis (Pireo, 1936) è come ripercorrere le vicende dell'epico viaggio di Enea. Non è certo audace paragonare un visitatore al vecchio Anchise, sollevato di peso e portato in salvo sulle spalle dell'eroe.

L'idea di viaggio in Kounellis è drammatica e costante, un cammino che si oppone al mimetismo figurativo e che coglie la teatrale bellezza della vita nell'immagine frammentaria della realtà. La mimesi tende a tradursi naturalmente in rappresentazione, per questo essa non può definire il mestiere del pittore, che «secondo i Greci [...] è quello di *disegnare vite* e non c'è assolutamente l'idea della mimesi perché la vita è superiore a essa» (J. Kounellis, *La cultura è sangue*, in «Alfabeta2», 1, 2010, p. 23).

Una volta compreso che il mimetismo non conduce a un processo artistico, Kounellis risolve il problema dell'interpretazione artistica attraverso l'ideologia che, al contrario del dogmatismo, non corre il rischio di tracciare un abbozzo incompiuto di un mondo troppo complesso.

Il risultato sarebbe un'esperienza artistica dal fiato troppo corto. In Kounellis è ricorrente il dialogo con l'arte del passato, quella tenebrosa, in cui l'ombra ravviva l'esistenza attraverso il mistero della vita. L'artista opera appena dopo la grande deflagrazione della realtà, riscoprendo in ogni singolo frammento la sua immagine, senza cedere alla tentazione di ricomporla. Ogni singolo frammento ha la dignità di esprimere autonomamente l'immagine tragica e veritiera di una memoria collettiva.

L'esposizione allestita presso il Salone degli Incanti dell'ex Pescheria di Trieste, curata da Davide Sarchioni e Marco Lorenzetti, rappresenta l'indagine condotta su una città portuale, un luogo da sempre legato all'idea di viaggio. «La grande basilica in riva al mare» – così è chiamata dai locali la sede dell'esposizione – dal 7 settembre 2013 al 6 gennaio 2014 è teatro di un grande racconto, una *Biblia pauperum* che narra agli spettatori le memorie di una città di frontiera attraverso gli occhi di Kounellis.

Sono gli oggetti poveri e di uso quotidiano che costituiscono i fonemi nel linguaggio dall'artista. Diciannove vecchi banchi da pesce sono l'ossatura dell'intero teatro espositivo, una grandiosa spina dorsale sulla quale opera Kounellis. I vecchi banchi di pietra si dispongono lungo la navata centrale e rappresentano il palcoscenico sul quale si consuma l'atto poverista. Relitti

d'imbarcazioni distesi lungo una maestosa sequenza lapidea inscenano l'epilogo di una vita itinerante, in cui il viaggio e l'operosità sono le caratteristiche peculiari. I frammenti di barche usati da Kounellis provengono dal porto della stessa Trieste e rappresentano le memorie di una terra di confine che si incontrano con i ricordi della sua infanzia. Questo triste commiato sui frammenti delle imbarcazioni smembrate è un rito di romantica trasformazione dei ruderi logori e abbandonati, nell'archetipo del mare e quindi del viaggio. Ombrosità caravaggesche e fiocchi barlumi di luce si percepiscono tra le increspature lignee dei grandi relitti del mare.

A contrastare la rigida orizzontalità di quelle aree sacrificali Kounellis utilizza una pioggia di elementi perpendicolari, anch'essi costituiti da due materie povere: la pietra e la corda. Lunghe sequenze lapidee sono legate con funi che come una «pioggia di pietre sospese, di lacrime pesantissime che incombono sulla scena sottostante dà vita a un'immagine di toccante intensità» (D. Sarchioni, *Jannis Kounellis: appunti di una nuova stazione*, in *Kounellis Trieste*, catalogo della mostra, Milano, 2013, p. 29). Le pietre e le corde, come la presenza dei frammenti di vecchie imbarcazioni, non sono elementi inconsueti nel lessico di Kounellis; difatti hanno, insieme ad altri oggetti poveri di uso quotidiano, una forte capacità espressiva e concedono all'artista una sorta di azione catartica attraverso un processo di lacerante ritorno.

Il percorso espositivo di Kounellis a Trieste termina con una teatrale chiusura di sipario rappresentata dalle due platee dinanzi alla maestosa installazione. Due corpi oscuri costituiti da schiere di sedie disposte come austeri spettatori che assistono a una tragedia di Euripide.

Mentre la mostra di Trieste celebra il ritorno di Kounellis in una città di frontiera e rammenta i ricordi di una lontana infanzia greca, a Roma è allestita un'altra importante esposizione che riporta l'artista nel luogo della sua formazione. La Fondazione Volume! propone una personale di Kounellis a cura di Danilo Eccher, visitabile dal 25 settembre al 15 novembre 2013.

La mostra di Roma racconta, come quella di Trieste, un viaggio attraverso gli occhi di un pittore. «L'ha sempre detto e in questa mostra lo ribadisce, Kounellis è un pittore, il ferro è il colore e l'oggetto è la sua pennellata. Così l'azzardo di un ricamo sul metallo, la dolcezza di un abbraccio protettivo della corda e del filo che trattiene, assicura, difende dalla forza di gravità, dal tempo, dall'incuria, dal sacrilegio della rapina.

Una narrazione di dolce sofferenza che si svolge nei ruvidi paesaggi del ferro e della ruggine» (D. Eccher, *Jannis Kounellis*, brochure della mostra, Roma, 2013).



Alfabeta2 n.01

Altri percorsi di lettura:

Manuela Gandini

Agostino Bonalumi (1935-2013) Ordine-sospensione-disordine...

Torna al menù

SEMAFORO

Semaforo

Maria Teresa Carbone

Caselle

C'è un attimo, cinque minuti dopo il decollo, sopra Johannesburg, con il muso dell'aereo in su e la coda abbassata, in cui dal finestrino prendono forma gli elementi fondamentali: enormi ammassi di terra scavati dalle miniere d'oro che sembrano piramidi di plastilina in un parco giochi, migliaia di piscine, ancora più baracche di cartone e lamiera ondulata e cassette minuscole a migliaia.

Dall'alto il loro posto in un progetto politico è chiaro: minuscoli quadratini di spazio misurato e regolamentato. Una città Excel. Ogni casellina della stessa dimensione.

Luoghi che potrebbero estendersi fino alla luna sono ripiegati all'interno della fisica di questo universo: se ti allontani dalle strade principali, ti ritrovi in un fitto buco nero di nome Alexandra, che stipa quasi un milione di persone in cinque chilometri quadrati, ma se guardi il foglio Excel, Alex è una casellina tra tante.

Binyavanga Wainaina, *Un giorno scriverò di questo posto*
(traduzione di Giovanni Garbellini), 66thand2nd, 2013, p. 140

Congegni

Chi ha fra gli otto e i diciotto anni passa oggi più di undici ore al giorno collegato a un congegno elettronico. L'adolescente medio americano trascorre adesso quasi ogni momento di veglia al computer, o sullo smartphone, o guardando la tv. Questa trasformazione sismica nell'uso del tempo dei nostri ragazzi sta esercitando un effetto profondo sul modo in cui fanno amicizia, sulla fase del corteggiamento e sul loro approccio al mondo del sesso.

Nancy Jo Sales, *Friends Without Benefits*,
in «Vanity Fair» (ed. Usa), 26 settembre 2013

Finanza

La finanza islamica obbedisce non soltanto alla proibizione dell'interesse e di ogni speculazione, ma anche a un obbligo di responsabilità sociale. Pertanto, qualunque sia la forma assunta dalle modalità di finanziamento, certi settori imprenditoriali repressibili dal punto di vista etico e religioso sono esclusi. È il caso dei giochi d'azzardo, del tabacco, dell'alcol, dell'allevamento di suini, degli

armamenti e della pornografia.

Kaouthar Jouaber-Snoussi,
La finanza islamica. Un modello finanziario alternativo e complementare
(traduzione di Alessandro Giarda), ObarraO, 2013, p. 13

Insegnamento

Sono un insegnante. Disprezzo i miei studenti come un principale i suoi dipendenti. Se mio padre mi avesse lasciato una fortuna, anziché questo bilocale grande come una scatola da scarpe, adesso non sarei costretto a subire la loro giovinezza radiosa e rivoltante per un relitto cinquantenne avviato verso la vecchiaia e la morte. Il liceo dove insegno si trova in un quartiere altolocalo della capitale. I genitori non si preoccupano minimamente del rendimento dei loro rampolli. Gli basta sfruttare le loro conoscenze perché alla fine dell'anno il preside riceva la telefonata imperiosa di qualche ministro, o del provveditorato, che gli intima di promuovere tale studente. Malgrado tutto amo il mio lavoro. Per via delle vacanze, degli scioperi, dei congedi malattia.

Régis Jauffret, *Microfictions* (traduzione di Elena Sacchini),
in «Granta», *Dipendenze*, Rizzoli, 2013, p. 97

Ossimori

Senti, a meno che tu non ne stia scrivendo uno, un libro di autoaiuto è un ossimoro. Se leggi un libro di autoaiuto, è per farti aiutare da uno che non sei tu, ovvero sia l'autore. Questo vale per l'intero genere dell'autoaiuto. Vale per i manuali di istruzioni, ad esempio. E vale per i libri sulla crescita personale. Secondo alcuni vale anche per i libri di religione. Ma secondo altri chi dice così dovrebbe essere inchiodato a terra e lasciato lì a dissanguarsi pian piano con la gola squarciata. Perciò, riguardo a tale sottocategoria, è più saggio limitarsi a constatare una divergenza di vedute e passare rapidamente oltre.

Mohsin Hamid, *Come diventare ricchi sfondati nell'Asia emergente*
(traduzione di Norman Gobetti), Einaudi, 2013, p. 3

Peccato

Un uomo che non peccasse mai sarebbe un folle, forse un folle di Dio, ma pur sempre un folle, transfuga dal suo corpo.

Françoise Dolto,
La fede alla luce della psicoanalisi. Dialoghi con Gérard Sévérin
(traduzione di Rosella Prezzo), et al, 2013, pp. 55-56, 58

Proprietà

Grazie all'uso delle immagini a risonanza magnetica, che aggirano le limitazioni del behaviorismo, oggi non possiamo più negare l'evidenza: i cani, e probabilmente molti altri animali (in particolare i nostri più stretti parenti primati), sembrano avere emozioni proprio come noi. E questo significa che

dobbiamo ripensare al loro status di «proprietà».

Gregory Berns, *Dogs Are People, Too*,
in «New York Times», 5 ottobre 2013

Segnali

Per sopravvivere, le piante devono essere consapevoli della dinamicità dell'ambiente visibile intorno a loro. E per farlo devono conoscere la direzione, la quantità, la durata e il colore della luce che le circonda. Le piante captano indubbiamente le onde elettromagnetiche della luce visibile (e invisibile). Ma mentre noi possiamo captare le onde elettromagnetiche comprese in uno spazio relativamente ristretto, le piante captano anche quelle di lunghezza d'onda più lunga e più corta. Però, anche se percepiscono uno spettro più ampio del nostro, le piante non vedono per immagini, dal momento che non hanno un sistema nervoso che traduca i segnali luminosi in queste ultime. Piuttosto, traducono i segnali luminosi come indicazioni differenti per la crescita. Le piante non hanno occhi, proprio come noi non abbiamo foglie.

Daniel Chamowitz,
Quel che una pianta sa. Guida ai sensi nel mondo vegetale
(traduzione di Pier Luigi Gaspa), Raffaello Cortina, 2013, p. 35

Solletico

Mentre la ricerca scientifica ha confutato l'affermazione di Aristotele secondo cui il solletico è un privilegio esclusivamente umano (non solo il solletico è stato osservato nei nostri cugini primati, ma gli scienziati hanno registrato ultrasuoni simili a risate nei ratti vellicati), è stata confermata la sua intuizione circa l'importanza di questo fenomeno all'apparenza poco serio e marginale. Ben lungi dall'essere uno spasmo insignificante, il solletico è intimamente connesso allo sviluppo umano e al senso di sé. Questa è la teoria del neuroscienziato Robert Provine, che vede nel solletico una forma importante di comunicazione preverbale e un elemento tra quelli grazie ai quali si crea la distinzione fra il sé e l'altro.

Aaron Schuster, *A Philosophy of Tickling*, in «Cabinet», estate 2013

Teoria

Oggi Kolja seppellirà i miei diari. Tutto sommato contengono molte verità, malgrado la loro inconsistenza e meschinità. Se sopravvivrò, torneranno utili per raccontare tutta la verità sulla fede illimitata nella teoria, sulle vittime della sua realizzazione nella pratica, dato che sembrava realizzabile. E su come in seguito la politica ha fagocitato la teoria, ammantandola delle sue bandiere, di tutti gli anni d'insensate, soffocanti menzogne (fievoli lampi dei cannoni della contraerea, aerei ci sorvolano ad altissima quota, sono sicuramente sopra la mia testa, ma non li temo affatto: «Non cadranno su di me; perché poi dovrebbero, che cosa gli ho fatto io?»).

Ol'ga Berggol'c,
Diario proibito. La verità nascosta sull'assedio di Leningrado
(traduzione e cura di Nadia Cicognini), Marsilio, 2013, p. 56

Torna al menù

Ritorno da Chiasso

Se quello di Chiasso è un toponimo emblematico, è grazie al Gruppo 63. Fu Alberto Arbasino a soprannominare con ironico understatement «gita a Chiasso», appunto, l'apertura a una prospettiva internazionale promossa da lui e dai suoi amici di allora: in opposizione a una scena culturale che – malgrado il passaggio politico alla Repubblica democratica, oltretutto inserita (a partire dal trattato di Roma del 1957) nel contesto della Cee – sembrava ancora quella conservatrice, «autarchica», sospettosa nei confronti di ogni innovazione e ampliamento di prospettive, del regime fascista. Fare una «gita a Chiasso» voleva dire aprire finalmente le frontiere intellettuali del paese, dopo che lo erano state quelle politiche. Significava *aprire*, più in generale, la testa della gente: a nuove modalità di pensiero, nuove discipline intellettuali, nuovi progetti per il futuro. Quando nel 1961 uscì l'antologia poetica *I Novissimi*, essa recava un sottotitolo eloquente: *Poesie per gli anni Sessanta*. Si apriva in questo modo il decennio decisivo del dopoguerra; e veniva aperto proprio da questo taglio propositivo, da questo *per* che ci lanciava in una scena nuova e avventurosa. Un gesto, in qualche modo, anche lacerante: un segno di discontinuità che intendeva far entrare la cultura del nostro paese, finalmente, nella modernità. La società culturale «per bene» che c'era prima – coi suoi non dichiarati, ma quanto rigidi, riti di censo e di casta –, molto semplicemente, smise di esistere; e a quello che era stato il recinto chiuso della scrittura e dell'arte ebbero accesso nuovi contenuti, nuovi stili, nuovi soggetti. *Aprire*, programmaticamente, s'intitolava allora un poemetto di uno dei Novissimi, Antonio Porta (che non per caso s'era dato un simile nome d'arte).

Cosa resta, oggi, di quello spirito di *apertura*? Mettere a confronto l'Italia del 1963 con quella del 2013 può essere persino impietoso. Anzitutto per motivi banalmente anagrafici. Quelli che cinquant'anni fa erano giovani di belle speranze, uomini appena sulla trentina ancorché intellettualmente alquanto maturi (e in gran parte già ben inseriti nelle professioni intellettuali – già questo dato, a ben vedere, segna una distanza eloquente da un mercato del lavoro che, specie in ambito culturale, alle nuove generazioni riserva oggi ben diversa attenzione), sono oggi signori che vanno per gli ottanta, se non li hanno già superati. Molti di loro non ci sono più da tempo; e non per tutti quelli che restano vale l'altro noto aforisma di Arbasino, per cui la carriera di qualunque intellettuale si divide in «giovane promessa, solito stronzo, venerato maestro». I

maestri del Gruppo 63 sono oggi, nel loro paese, tutt'altro che universalmente venerati. Da molti, coetanei e soprattutto più giovani, sono anzi guardati con sufficienza – se non aperta ostilità. Passata tanta acqua sotto i ponti delle polemiche di allora, un risentimento simile può apparire inspiegabile: se non fosse, appunto, che riandare a quegli anni implica automaticamente un confronto, con la situazione attuale, che non può non avvilire chi si trovi a farlo. Specie per chi è giovane, molto più giovane magari, e che può maturare il sentimento bruciante e incurabile di essere arrivato *troppo tardi*: quando i giochi, in tutti i sensi, erano fatti. In occasione del precedente decennale, a Bologna nel 2003, Edoardo Sanguineti pronunciò una frase minacciosa: *dopo di noi il diluvio*.

E, in effetti, tanto tuonò che piovve. Oggi la nostra scena politico-culturale, in modo diametralmente opposto a quella di cinquant'anni fa, pare essere tutta nel segno della *chiusura*: non solo a quanto proviene da fuori, ma soprattutto a quanto proviene da *dentro*: dai giovani italiani di oggi, cioè, che «fuori» sono costretti spesso a spostarsi – ben oltre Chiasso – in cerca di spazio per le loro idee. Tutto lo spirito d'innovazione, l'effervescente ansia di *futuro* che animava allora l'industria culturale, così permettendo e anzi in ogni modo incentivando la sperimentazione di nuove forme artistiche e letterarie (che in molti casi hanno fatto scuola e sono divenute persino, talora, senso comune: basti pensare al linguaggio dei media, o della pubblicità), pare essere del tutto estinto: sostituito da uno spirito predace quanto miope, tutto calato nella contingenza e nella congiuntura dell'immediatamente presente.

Cinquant'anni dopo fa pensare a un titolo del vecchio Dumas (un autore popolare la cui rivalutazione in sede intellettuale, da parte di Umberto Eco, fu uno dei gesti concettuali più carichi di conseguenze del Gruppo 63: se è vero, come da più parti si dice oggi, che fu proprio con l'azione della neoavanguardia che iniziò, nel nostro paese, il clima culturale al quale si darà poi il nome di Postmoderno). Ma cinquant'anni sono molti più di venti: ed è una distanza sufficiente, insomma, per trattare la neoavanguardia come un'*immagine dialettica*, per usare un concetto di Walter Benjamin: l'anacronismo col quale grazie a essa ci muoviamo dal passato al presente e viceversa ci dove servire soprattutto per riflettere sull'idea di futuro. Il futuro che veniva prospettato allora ci appare, oggi, come una promessa non mantenuta: quella di un'Italia che avrebbe potuto essere, ma non si poté o non si volle realizzare. Eppure proprio da quella tensione all'*apertura*, dalla spregiudicatezza dei giovani del '63, dalla loro *joie de vivre* (che però non nascondeva uno sguardo di lancinante consapevolezza sulle contraddizioni che si cominciavano proprio allora a manifestare: il Porta di *Aprire* è un poeta tragicissimo) e anche dai loro errori e dai loro eccessi, anziché trarre un nuovo motivo di depressione possiamo trarre un unico insegnamento. Se vivere nell'Italia degli anni Cinquanta non era propriamente il massimo dell'allegria, ciò non impedì a quei giovani di immaginare un futuro diverso. E se quel futuro – oggi possiamo dirlo – non si è realizzato, non vuol dire che non ne sia possibile – oggi, appunto – un altro. Sta a noi immaginarlo, stavolta. Perché l'ultima parola non è mai detta.

Altri percorsi di lettura:

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani
Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai
Fotografia e scrittura

Antonio Porta
Saltami

Luigi Malerba
Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Torna al menù

La grande trasformazione

Aldo Bonomi

Nel 1963 il Pil, indicatore freddo che misura la crescita economica, indifferente al racconto della società che viene, certificava che dal 1948 l'Italia era cresciuta a ritmi «cinesi», si direbbe oggi: un 6% all'anno. Nel 2013 l'Istat ha prodotto il rapporto sul Bes, il Benessere equo e sostenibile dell'Italia, usando indicatori caldi di stili di vita e bisogni completamente mutati. Cinquant'anni fa, all'epoca del Gruppo 63, l'Italia è un paese che nella sua autorappresentazione sociale rimane ancorato all'immagine della «grande proletaria», un paese stretto tra arretratezze secolari che non passano e una povertà di massa solo resa più acuta dalle cicatrici del conflitto. La modernità industriale è confinata in isole urbane ancorate su un oceano di campagne in cui le condizioni di vita e culturali non sono molto diverse da quelle di inizio secolo.

Nel 1951 il 42% lavora ancora in un'agricoltura dove povertà e latifondo la fanno da padroni. Il realismo e poi il neorealismo inquadrano le stimmate sociali di un paese che dal punto di vista dei rapporti tra élite, classi dirigenti e popolo, nonostante l'ascesa di partiti e sindacati di massa, per molti versi resta quello definito da Leopardi centocinquant'anni prima, strutturato e rappresentato da una società stretta che non è borghesia e da una moltitudine dentro una società larga: il Quarto Stato. Anche nel dopoguerra vale questa massima leopardiana ben sintetizzata da Giulio Bollati nella dizione di un primo popolo che pensa un secondo popolo senza viverne e dividerne le trasformazioni profonde e molecolari che mutano forme del vivere, del lavoro, dell'abitare.

Per molti versi quello del 1951 è l'ultimo censimento del secondo popolo invisibile e non raccontato. Nell'arco di un ventennio il salto è di duecento anni e la geografia sociale ed economica dell'Italia pauperista non c'è più. Gli occupati nell'industria sono il 44% e nei servizi il 38%, mentre le campagne si svuotano scendendo al 17%. Non c'è più l'Italia di *Riso amaro* o di *Ladri di biciclette* e viene avanti un'Italia il cui soggetto emergente è la moltitudine e i suoi bisogni sono rappresentati in film come *Il maestro di Vigevano* piuttosto che *Rocco e i suoi fratelli*, o in romanzi come *La vita agra*.

L'ingegner Gadda colse questa metamorfosi nel suo scrivere dei salotti milanesi, ove si insinuava il gene egoista dell'impresa. Scrisse che non si sentiva parlare d'altro che delle nuove merci da produrre: dalle lavatrici ai sanitari, alle scarpe

del distretto di Vigevano. Il primo popolo si fa borghesia industriale e ceto medio produttivo. Avanza contemporaneamente una nuova composizione sociale sradicata, che da Sud a Nord passa nell'arco di pochissimi anni dai ritmi della campagna al crogiuolo sociale della città industriale. L'esodo è biblico dalle campagne del Sud alle città del Nord e altrettanto imponente verso paesi stranieri dove nei vent'anni del boom si trasferiranno 5,5 milioni di italiani. Su scala ridotta accade quello che era già accaduto tra il 1901 e il 1920, quando a emigrare furono circa 10 milioni di persone. Dati che confermano, a fronte della tragedia dell'oggi di Lampedusa, che il migrare è nel Dna del nostro popolo, sia questo un migrare da Sud a Nord del paese che verso il mondo.

Una moltitudine per la cui narrazione e interpretazione non bastava più il vecchio realismo sociale o, sul fronte ideologico, la figura dell'intellettuale da primo popolo che ne faceva il racconto guardandolo dall'alto. Una moltitudine giovane in primo luogo, visto che nel 1951, alla vigilia del grande balzo, il 51,7% degli italiani ha meno di trent'anni (oggi è il 29,4%). Una moltitudine che finalmente troverà accesso all'istruzione con l'introduzione dell'obbligo scolastico a metà degli anni Cinquanta, ma che dovrà attendere lo scossone del '68 per vedere aprirsi le porte dell'università. In quell'Italia del boom a cavallo tra '50 e '60, in cui le scienze sociali dovevano ancora conquistarsi la loro legittimità per l'egemonia della tradizione idealistica, gli scossoni e gli strappi della modernizzazione capitalistica attendevano soggettività e categorie nuove, produzioni culturali che ne accompagnassero l'insorgenza.

Emerge forte l'esigenza di un nuovo racconto della composizione sociale che viene avanti. Ciò accade sul fronte del marxismo critico con l'emergere di piccoli gruppi d'avanguardia attorno a riviste come i «Quaderni Piacentini», con l'attivarsi dell'operaismo a contatto con la nuova composizione sociale di fabbrica e i conflitti che essa esprimeva fuori dalla tradizionale dialettica sindacale e politica. E avviene sul fronte dei diversi percorsi che la fabbrica moderna assume nel triangolo industriale e nel dibattito sullo sviluppo a Sud. È di quegli anni la costruzione dell'Italsider di Taranto, inaugurata con grande enfasi nel 1965. A Nord si confrontano il fordismo *hard* di Valletta e il fordismo dolce comunitario di Olivetti con la fabbrica posta quasi a intellettuale collettivo del territorio; a Sud, nelle «terre dell'osso» descritte da Rossi Doria e nelle campagne siciliane, con l'esperienza empatica di Danilo Dolci a Partinico, a ricucire le ferite dello sviluppo dall'alto trainante un balzo che ingrossa potentemente la dimensione metropolitana con 11 milioni di italiani che nel ventennio in questione si spostano nelle città, ma che prosciuga i territori interni.

Una composizione sociale urbana in rapido divenire che inizia a percepire come praticabile l'accesso ai consumi, con il reddito pro capite che quadruplica tra il 1948 e il 1969, e le famiglie che escono dal modello del reddito per la sopravvivenza: per la prima volta abitazione, vestiario, salute, trasporti, tempo libero superano il cibo. Se questo era il farsi tumultuoso di una nuova composizione sociale del paese, per chiunque si sentisse avanguardia socio-culturale e politica, nel riconoscere e riconoscersi nel secondo popolo che voleva

farsi primo popolo non più invisibile e silente, altro non restava che assumere voce, dare voce, racconto e rappresentazione alla moltitudine che dal contado iniziava a farsi classe operaia e urbana.

Sempre in quegli anni arriva la televisione, con gli abbonati che tra il 1954 e il 1958 balzano da 88.000 a oltre un milione. Le figure centrali dello sviluppo divengono nella città fordista l'operaio-massa e nei distretti industriali prossimi al decollo il metal-mezzadro, espressione di un modello alternativo che fino a quel momento non rompe la connessione tra tempo della campagna e della città. È un processo che nel suo complesso produrrà una crisi di senso e l'esigenza di una rottura culturale su cui il Gruppo 63 lavora fino a quando con il '68 i soggetti sociali prendono direttamente parola politica.

E oggi? Oggi l'Italia è immersa in una nuova transizione, un nuovo passaggio storico, in verità di lunga lena, che dal conflitto capitale-lavoro incentrato sull'operaio-massa ci ha condotti a una polverizzazione dei soggetti sociali privi di forme di rappresentazione e narrazione collettiva all'altezza del nuovo salto. Dalle nuove moltitudini migranti portatrici di uno sradicamento globale, fino alla massa delle soggettività prese in mezzo tra le due polarità dell'imprenditorializzazione diffusa e del precariato, quello che sta venendo avanti è una sorta di «Quinto Stato» le cui avanguardie culturali fanno enorme fatica a emergere. La crisi da questo punto di vista ha solo aumentato questa dissonanza tra soggetti emergenti e una narrazione nelle arti figurative e narrative (così come in politica) che ne vede soltanto i tratti di debolezza e subalternità.

Nel 1963 l'antropologia dell'Italia contadina mutava nella figura ideal-tipica del maschio, bianco, adulto, con l'impiego a vita; il soggetto era l'operaio massa, l'Alfonso di Nanni Balestrini. Vennero poi i tempi, sempre raccontandola con Balestrini, dell'«orda d'oro» che attraversò la fine secolo. Oggi, nel farsi della moltitudine, la figura del maschio adulto, bianco, non basta più per capire la nuova composizione sociale. Vanno aggiunte almeno le componenti di genere ed etnia. Si avrà così un Quinto Stato fatto di donne e uomini indebitati, donne e uomini migranti, donne e uomini precari, donne e uomini flessibili, donne e uomini rancorosi, donne e uomini depressi, donne e uomini poveri... e lo scomporre e ricomporre sociologico della moltitudine potrebbe continuare. Forse per questo la sociologia non basta più, e sono di nuovo tempi di un'«avanguardia» che apra spazi al racconto e alla voce di un Quinto Stato che viene avanti.

Altri percorsi di lettura:

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Torna al menù

La differenza dell'operaismo

Nicolas Martino

Gli anni dei Novissimi e del *Romanzo sperimentale*, di *Laborintus II* di Luciano Berio e *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono, dei monocromi e del *No* di Mario Schifano, dei *Bachi da setola* e del *Mare* di Pino Pascali, sono anche gli anni delle rivoluzioni copernicane e dei nuovi prototipi mentali in ambito politico.

«Abbiamo visto anche noi prima lo sviluppo capitalistico, poi le lotte operaie. È un grave errore. Occorre rovesciare il problema, cambiare il segno, ripartire dal principio: e il principio è la lotta di classe operaia». In questo celebre passaggio di *Lenin in Inghilterra*, l'editoriale di Mario Tronti sul primo numero di «Classe Operaia» (gennaio 1964), sono contenuti il senso e la novità dell'operaismo italiano degli anni Sessanta. Operaismo che, dice ancora Tronti, «comincia con la nascita di «Quaderni Rossi» e finisce con la morte di «Classe Operaia»».

Questa rottura degli anni Sessanta conosce due, o meglio tre importanti anticipazioni a metà degli anni Cinquanta: 1. Le inchieste sulle classi subalterne condotte nelle «Indie di quaggiù» da Ernesto De Martino, Danilo Dolci e Franco Cagnetta. E, tra queste, quella di Cagnetta in Barbagia si segnalava per un'impostazione che, rompendo con il populismo neorealista e mettendo in campo la metodologia della storia orale, voleva già essere conoscenza che trasforma. Nel 1960, con *Milano, Corea*, Danilo Montaldi, intellettuale e militante vicino a «Socialisme ou Barbarie», insieme a Franco Alasia avrebbe portato l'inchiesta nella metropoli. 2. Il magistero di Galvano Della Volpe che, rompendo con lo storicismo idealista del marxismo ufficiale italiano, svelava il carattere essenzialmente mistico e romantico della logica hegeliana e delle sue ipostasi, per proporre un marxismo piantato sul metodo sperimentale del circolo concreto-astratto-concreto. Aristotele contro Platone, dunque, e la triade De Sanctis-Croce-Gramsci della via togliattiana al socialismo veniva mandata in soffitta. 3. L'approccio fenomenologico alla soggettività promosso da Enzo Paci.

Il 1961 è l'anno di fondazione dei «Quaderni Rossi». Impegnata nell'analisi dello sviluppo capitalistico nel dopoguerra, la rivista promossa da Raniero Panzieri individua la «composizione di classe» del neocapitalismo italiano in quell'*operaia massa* protagonista della rivolta di piazza Statuto – espressione potente dell'autonomia operaia nella città – e indomabile protagonista delle lotte narrate in *Vogliamo tutto*. I «Quaderni Rossi» portano l'inchiesta in fabbrica – nel cuore

del processo produttivo – dove Romano Alquati sviluppa la *conricerca*, l'inchiesta come conoscenza che trasforma, e Raniero Panzieri lavora sull'estraneità operaia rispetto alle forme politiche che lo sviluppo si dà. Estraneità perché la classe operaia non è per il progresso, ma per la rottura, per la «costruzione di una razionalità radicalmente nuova e contrapposta alla razionalità praticata dal capitalismo».

Nel 1964 con «Classe Operaia» si compie la rivoluzione copernicana di cui dicevamo all'inizio: il principio è la lotta di classe operaia. Ovvero, solo la lotta incessante tra operai e capitale spiega i movimenti del capitale, quindi la classe operaia è il motore dello sviluppo, è condizione del capitale. La classe operaia è il segreto del capitalismo. Il *soggetto* è la classe operaia e non il popolo, il *luogo* è la fabbrica e non la società civile. Il rifiuto del lavoro smonta la retorica lavorista, la rottura con il togliattismo è radicale. La rottura è anche con il terzomondismo di allora, perché «laddove più potente è il dominio del capitale, là si insinua più profondamente la minaccia operaia», e quindi la catena si spezzerà non dove il capitale è più debole, ma dove la classe operaia è più forte. E ancora – altro rovesciamento rispetto alla visione terzinternazionalista – la classe operaia contiene gli elementi della strategia nella materialità autonoma della sua composizione, mentre il partito detiene il ruolo tattico, della mediazione politica. Ecco quindi che la lotta per il salario è immediatamente politica, il salario è strumento politico di attacco e di redistribuzione radicale della ricchezza sociale. Per la strategia del rifiuto operaio, la questione del tempo è quella intorno a cui si gioca la partita fondamentale della lotta dentro e contro il capitale.

Eccola, dunque, la novità dell'operaismo italiano: un marxismo della differenza e antidialettico che smaschera l'universalismo borghese, alleato in questo del pensiero femminista in rivolta contro il dominio patriarcale. Scissione e parzialità, nessuna *Aufhebung* possibile, anzi *Sputiamo su Hegel* avrebbe detto Carla Lonzi. È il marxismo della «rude razza pagana» in rottura con il populismo, proprio come *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa pubblicato nel 1965. *Operai e capitale* di Mario Tronti esce nel 1966, ed è l'opera che esprime al meglio la differenza del marxismo italiano, tanto che, parafrasando Mario Schifano, si potrebbe dire che gli anni Sessanta sono *Operai e capitale*. Ma, è bene sottolinearlo, *Operai e capitale* è un'opera collettiva, nasce nelle lotte e dalle lotte, e dal lavoro collettivo dei «Quaderni Rossi» e di «Classe Operaia».

Su «Contropiano», nel biennio 1968-69, si consumerà un'altra rottura intorno al problema organizzativo, quello del partito, e dopo il '68 l'eredità operaista verrà raccolta dalle teorizzazioni di Tronti sull'«autonomia del politico», e di Antonio Negri sull'«autonomia operaia». E ancora da «Primo Maggio», la rivista di storia militante promossa da Sergio Bologna, e dal lavoro di Massimo Cacciari che introdurrà nel dibattito culturale italiano i temi del cosiddetto *pensiero negativo*.

Ancora oggi quella rivoluzione copernicana, tra salti e rotture, continua a fabbricare prototipi mentali intorno ai quali lavora il pensiero internazionale più audace e radicale. Grandeur de Tronti.

Altri percorsi di lettura:

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Torna al menù

È stato facile

Furio Colombo

È stato facile per il Gruppo 63. Non c'erano padri. Non dovevi rompere affetti, sradicare legami, scappare di casa. Non mancavi a nessuno e nessuno ti aspettava. Sì, certo, c'erano Calvino e Vittorini a leggere le nostre cose e qualche volta a pubblicarne frammenti. Diciamo che in loro sentivi più dovere etico (stare attenti al nuovo) che impulso ad ascoltarti. Si doveva fare e lo facevano. E poi, certamente, sentivano uno spostamento in corso, nel territorio del pensare, soprattutto la fiction, le storie. E loro stessi, che erano appena stati protagonisti – più grandi e più solitari – di un fenomeno del genere, trovavano inevitabile stare attenti. E poi c'erano gli editor delle nascenti pagine letterarie e dei nuovi giornali.

Nelle pagine letterarie (Emanuelli, «Corriere della Sera») servivano cose diverse, nonostante l'irritazione di Montale («Furio, non c'è bisogno di scrivere tanto per dimostrare di esistere», ha scritto una volta Montale nella sua rubrica sullo stesso «Corriere»). E i quotidiani che cominciavano a esistere («Il Giorno») avevano bisogno di nomi nuovi (Arbasino, Bocca, Colombo). E comincia una generazione di redattori capi (Murialdi, Casalegno) che accolgono e raccolgono, magari per contributi di venti righe, firme e argomenti che prima non c'erano. Infatti nessuno di coloro che sta per diventare Gruppo 63 finge di voler fare il giornalista. Non finge neanche di fare lo scrittore. Scrive muovendosi su altre terre, raccontando altre cose, che forse sono un libro, forse un saggio, forse un commento. I futuri frequentatori di Palermo si conoscono e si rispondono a distanza anche prima di essere un Gruppo (ma, da Gruppo, lo faranno pochissimo, prontamente avvertiti dalla vita pubblica del paese in cui vivono che non si fanno sconti, neppure a vicenda), ma tre cose spontaneamente li legano: la spallata alle figure prefabbricate dell'industria editoriale che sta diventando grande, forte e padronale; la complicità con editori giovani, dove sono accampati redattori giovani e si può parlare e progettare (non fare) di tutto (Feltrinelli): buoni legami universitari passato-presente, ovvero buone scuole che non si sono troncate e rapporti con i maestri (Bobbio, Pareyson, Anceschi) che sono aperti e funzionanti.

Ma la prima, vera, grande rivolta è la caduta del muro del provincialismo. Il manifesto è la celeberrima *Gita a Chiasso* di Alberto Arbasino che ha letteralmente

sconvolto l'ordine pubblico nel villaggio delle lettere e delle buone scritture. Qualcosa di rivoluzionario, quasi quanto la «casalinga di Voghera» che stabilisce un punto di riferimento fra le culture, ma anche una porta girevole tra serio e comico, tra sociologia e narrativa, tra luogo comune e definizione, che stanno ridisegnando le mura dell'intero appartamento «cultura» del paese che si muove fra Antonioni e Fellini, fra Rosi e Visconti, fra Zeffirelli e Monicelli.

Ma in questo vasto fondale, in cui il Gruppo 63 sta per diventare, per un breve periodo, il più notato, criticato e frequentato protagonista, c'è il fervido movimento di rinnovamento della musica (da John Cage a Berio, da Nono a Maderna), dotato di una possente energia e di una innovazione che segnerà (letteralmente, non metaforicamente) il mondo di tutta la cultura. È fra Eco e Berio, nel laboratorio di fonologia musicale della Rai di Milano, che nasce *Omaggio a Joyce*. Nasce prima (anni Cinquanta) ma dovrebbe essere ricordato, quando si parla di neoavanguardia e di opere dei fondatori del Gruppo 63.

Ma il vero fenomeno è la caduta dei generi e il ritrovarsi secondo diversi punti di attrazione del nuovo, per esempio Sanguineti-Berio (c'era già stato il legame Calvino-Berio). Ma anche il lavoro di molti di noi nel cinema attratti dai più «avanguardia» degli sceneggiatori, Tonino Guerra e Luigi Malerba.

Un ruolo del tutto inatteso, non solo di grande importanza ma anche di fortissimo traino e di apripista alla sperimentazione spetta alla poesia, nella nuova vita del Gruppo 63. Sono i Novissimi i primi a fare, letteralmente, notizia. E sono i Novissimi a impedire lo scherzo continuo su tutta questa gente giovane che parte per chi sa dove a fare chissà che cosa. I Novissimi infatti debuttano con il loro scrivere, pubblicano subito le loro opere, ottengono subito (senza chiedere e senza cercare) molta attenzione.

Una ragnatela di legami molto intensi si stabilisce presto con il mondo della pittura. Conta molto Fabio Mauri perché il suo lavoro è un continuo commuting fra scrivere e inventare, nelle diverse forme della performance art, della pittura, e dell'evento inatteso. Ma la lista dei contatti che hanno segnato molte vite è intensa e ricca dei più ricordati nomi di un'epoca. E persino coloro che, come Mario Schifano, non hanno saputo di farne parte, in realtà lo sono stati con il loro andare e venire tra realtà, televisione e citazione. E la frequentazione con la vita del Gruppo. È di Schifano la fotografia sulla copertina del mio romanzo *Le donne matte* (1964).

Tutto ciò che riguarda, nel suo tempo reale, la vita del Gruppo è circondato da un giornalismo sospettoso, un po' cattivo (l'avanguardia in vagone letto) e allo stesso tempo incuriosito e attento. Resta il fatto, già osservato molte volte, che praticamente tutti coloro che compaiono, nella Palermo del 1963 e in quella del 1965, come parte del Gruppo, sono già attivi nel mondo giornalistico, in quello editoriale o in quello universitario, a volte nei tre settori. E va notato anche il livello per niente cauto ma anche per niente distruttivo delle polemiche. Arbasino, che veniva considerato un provocatore, nelle sue recensioni, non ha mai smesso di essere il frequentatore intenso e richiesto della vita culturale romana e milanese, la stessa delle sue vittime e in convivenza con esse. Eco, nella parte della sua produzione che al momento sembrava minore, faceva libero uso

di sarcasmo, comicità e caricatura. Ed era il protagonista cercato in ogni occasione di incontro. Semmai è toccato a lui correggere se stesso con una più rigorosa austerità universitaria, una volta salito in cattedra (ma con largo rimpianto dei suoi lettori, e il frequente compenso di «ricadute» nel versante umoristico).

Ma intanto Eco stava uscendo dal branco con il suo manifesto di questa e di ogni altra avanguardia, l'*Opera aperta*. E Angelo Guglielmi iniziava, implacabile, i suoi voli di sorveglianza. E Luigi Malerba emetteva sorprendenti parole come un mangiafuoco sulle piazze di una nuova letteratura.

Però, arte e promesse, talento, opere, cadute e successi mondiali, trovano, al momento in cui nasce il Gruppo, un compagno di strada che è allo stesso tempo uno straordinario inventore di sperimentazione fino alla novità estrema, e un accurato organizzatore, fino ai dettagli. Non ci sarebbe Gruppo 63 senza Nanni Balestrini, uno scapigliato dalla volontà ferrea e con un senso organizzativo manageriale, non tanto a contrasto con l'attenzione che ogni altro dedicava prevalentemente a se stesso, quanto nel più sorprendente contrasto tra il Balestrini autore e teorico del disordine (nel senso di ordine radicalmente cambiato) e il Balestrini preciso e puntuale nell'organizzare gli altri. È un dato a cui va prestata attenzione, se e quando ci sarà una storia del Gruppo.

Però, arte e promesse, talento, opere, cadute e successi mondiali, trovano, al momento in cui nasce il Gruppo, un compagno di strada che è allo stesso tempo uno straordinario inventore di sperimentazione fino alla novità estrema, e un accurato organizzatore, fino ai dettagli. Non ci sarebbe Gruppo 63 senza Nanni Balestrini, uno scapigliato dalla volontà ferrea e con un senso organizzativo manageriale, non tanto a contrasto con l'attenzione che ogni altro dedicava prevalentemente a se stesso, quanto nel più sorprendente contrasto tra il Balestrini autore e teorico del disordine (nel senso di ordine radicalmente cambiato) e il Balestrini preciso e puntuale nell'organizzare gli altri. È un dato a cui va prestata attenzione, se e quando ci sarà una storia del Gruppo.

Altri percorsi di lettura:

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi
Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi
La grande trasformazione

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Torna al menù

Chi eravamo

Angelo Guglielmi

Il compimento dei cinquant'anni del Gruppo 63, da noi che vi abbiamo partecipato, più che una occasione di commemorazione (tanto meno di nostalgia e compiacimento) forse meglio può essere speso come pretesto per incoraggiare il lettore a superare le difficoltà che ancora incontra nel raffigurarsi il Gruppo e comprenderne la direzione e il senso.

Cominciamo a fornire un quadro storico anagrafico, il nostro «chi eravamo». Eravamo un gruppo di giovani intorno ai trent'anni (da Arbasino a Colombo, da Sanguineti a Eco), qualcuno con qualche anno in più come Giuliani e Manganelli, o con qualche anno di meno come Barilli, Balestrini e Porta. Tutti poeti o narratori – se volete prosatori –, io e Barilli i critici del Gruppo. Gruppo non perché ci sentissimo legati da un'idea unica su come leggere un romanzo (su quali fossero le modalità che lo facevano essere qualcosa di più di una semplice occasione di buona distrazione) o come fare letteratura (eravamo di idee anche profondamente diverse); il nome ci venne per suggerimento dal Gruppo 47, nato in Germania dopo la guerra con al centro Günter Grass (la cui caratteristica non era allevare idee comuni ma mettere a giudizio quello che ciascuno stava scrivendo leggendolo ad altri con cui confrontarsi).

Eravamo diversi ma avevamo le stesse impazienze: non ci piaceva il neorealismo piatto e predicatorio, di origine ottocentesco-naturalista; non ci piaceva l'impegno allora obbligatorio; non ci piaceva il crepuscolarismo in poesia, dolente di umili lacrime; non ci piaceva il paese in cui eravamo diventati adulti; non ci piaceva l'emarginazione del 30% per cento del paese escluso dalle opportunità di cui beneficiava l'altro 70%. E tutto questo non perché soffrissimo di qualche esclusione, essendo tutti già ben sistemati nell'università, nelle case editrici, nei giornali, alla Rai. Dunque niente rivendicazioni personali. Né obbedienze fideistiche: votavamo tutti per i partiti di sinistra (il Pci in testa), ma avevamo in orrore le loro idee sull'arte, cioè la pretesa che l'arte dovesse servire alla politica o, in forma più composta, che l'arte servisse a cambiare il mondo. Il romanzo che più deridevamo era *Metello* di Pratolini.

Queste molte cose in comune si riassumevano nel rifiuto delle regole cui fino allora la letteratura aveva fatto riferimento (letteratura come rappresentazione, specchio della realtà di cui non poteva che riflettere l'immagine consuetudinaria

e già nota), nello sganciamento da ogni prescrizione, e nella fermezza con cui sperimentare nuove ipotesi di scrittura lontane dal naturalismo. Aiutati dalla lettura dei grandi scrittori europei e americani, in Italia ancora pressoché sconosciuti (Proust, Joyce, Musil, Canetti, Broch, Faulkner, Eliot, Pound insieme agli italiani Pirandello e Svevo cui io aggiungevo tra i viventi il solo Carlo Emilio Gadda), ma anche dalla conoscenza di filosofi e pensatori sempre non di casa nostra, che sin dagli anni Trenta avevano criticamente rovesciato il modo di pensare la letteratura inaugurando nuove ipotesi e prospettive (Adorno e i francofortesi, Husserl, Benjamin, Barthes).

Ancora un'informazione: al tempo del convegno inaugurativo di Palermo (ottobre '63) eravamo tutti pienamente operativi. Umberto Eco aveva già pubblicato nel '62 *Opera aperta*, Arbasino nel marzo del '63 *Fratelli d'Italia*, Sanguineti *Laborintus* – forse il suo libro più importante – addirittura nel '56, Pagliarani *La ragazza Carla* nel '60, *I Novissimi* erano usciti nel '61 e «il verri» di Luciano Anceschi, dove tutti noi scrivevamo, era stato fondato nel '56. Dunque non eravamo dei novizi del pensiero e della letteratura: il Gruppo ci raccoglieva in una fase già matura del nostro sviluppo (valorizzando le cose che avevamo in comune in una nuova attiva identità).

A questo proposito (e anche non a questo proposito), detto con più precisione, ciò che ci accomunava e distingueva era un'assoluta attenzione allo strumento *linguaggio*. Che, per ritrovare la sua efficacia, doveva, come ci aveva insegnato l'avanguardia storica, prendere le distanze dalla *leggibilità* del discorso logico. È corretto allora dire che gli scrittori del Gruppo 63 scrivevano «difficile»? Più giusto dire che adoperavano un linguaggio diverso da quello della comunicazione quotidiana: perché il rapporto tra parole e cose si era intanto interrotto (a cominciare da Baudelaire e poi più drammaticamente con Mallarmé), e lo scrittore che vuole parlare delle «cose» (della realtà) deve prenderne atto e cercare di trovare un linguaggio più libero (rinnovato grammaticalmente e sintatticamente) e più flessibile, che gli consenta di riappropriarsi dell'oggetto smarrito. Le «cose» (la realtà) non sono quelle che incontriamo la mattina uscendo di casa, si nascondono dietro le apparenze, lì è il loro essere e lì bisogna cercarle. Né le troveremo recuperando gli aneddoti in cui si mostrano (e appaiono), ma disseppellendo le loro forze interne, la loro energia creatrice, la loro «impetuosità». Scopo di un'opera d'arte, si sa, non è intrattenere o ammonire, ma *comunicare emozioni*. Leopardi nello *Zibaldone* scrive che una poesia è bella se accresce la nostra vitalità, conferendoci uno stato di allegria mentale. E l'introduzione di Giuliani ai *Novissimi*, riprendendo l'intuizione leopardiana, recita: «la poesia non è quel che dice ma quel che fa». Se è così, non troveremo difficoltà ad apprezzare per esempio una testa di Picasso (caricando di un senso più proprio il concetto di *leggibilità* in un'opera d'arte), anche se è senza bocca, ha un occhio solo e tre nasi; o il dripping di Pollock che rovesciava la tela sul pavimento e vi lavorava chinato sopra.

E qui tocchiamo un altro aspetto del linguaggio degli artisti di avanguardia cui gli scrittori del Gruppo 63 non erano estranei, cioè la *gestualità* (vi ricordate lo straordinario *Mysteries* di Julian Beck, per intero orchestrato sul gioco dei corpi

degli attori, con la collaborazione del pubblico in sala?) altrimenti detta *linguaggio del corpo* – cui peraltro il teatro da sempre fa ricorso. Linguaggio per nulla mimetico ma (semmai) simbolico.

Ma anche qui bisogna intendersi. Dire per esempio che la rivolta linguistica degli scrittori della neoavanguardia dei primi anni Sessanta ha preceduto (o annunciato) la rivolta giovanile degli studenti del '68 forse è verosimile, purché non lo si intenda come un dato ripetitivo e tanto meno imitativo. È che a cominciare da dieci-quindici anni prima, con la fine della guerra, il nostro paese era stato protagonista di un cambiamento strutturale radicale, trasformandosi da paese agricolo in paese industriale, da paese di analfabeti in paese alfabetizzato, da paese di indigenti (e miserabili) in paese ricco di opportunità diffuse. La situazione del paese era così profondamente cambiata da comportare (anzi imporre) per tutti (individui, categorie, classi sociali) la necessità di confrontarsi e sintonizzarsi con la nuova realtà.

Umberto Eco allora diceva (e immagino che oggi sia disposto a ripeterlo) che gli scrittori del Gruppo 63 esprimevano la loro opposizione (e volontà di cambiamento) lavorando (operando) sulla *sovrastruttura* del linguaggio (sto vergognosamente semplificando lo schema marxiano di lettura della società), mentre il movimento giovanile sessantottesco aveva portato l'opposizione e l'attacco contro la sua *struttura* (la scuola, le istituzioni pubbliche, la religione, i costumi ecc.): con ciò rendendo superflua (in realtà facendo decadere) la valenza politica che il Gruppo naturalmente (suppletivamente?) aveva svolto. Tanto che, perduta quella valenza, il Gruppo raccolto intorno alla rivista «Quindici» nel 1969 la chiuse (nonostante il successo di vendite) e restituì i suoi componenti al loro lavoro identitario (cioè specificamente letterario).

Certo, il rapporto degli scrittori del Gruppo 63 con gli studenti (essenzialmente attraverso «Quindici») era stato intenso, ma in quegli anni (e in quella circostanza) lo scambio di comportamenti e di pensieri coinvolgeva l'intera area creativa, dai narratori ai poeti, dai pittori ai musicisti e (appunto) agli studenti, impegnandoli in un identico sforzo di immaginazione e di rinnovamento (pur preservando la specificità degli strumenti linguistici con cui esprimersi – che poi tante volte non rinunciavano a intrecciarsi e mescolarsi dando vita a forme nuove come la poesia visiva o sonora). Così Edoardo Sanguineti lavorava con Luciano Berio o con Luca Ronconi per l'indimenticabile *Orlando furioso*; e Nanni Balestrini, il più attento alla sorte e agli esiti possibili della rivolta studentesca, con Luigi Nono, condividendo con Gianfranco Baruchello uno stretto rapporto con l'esempio di Marcel Duchamp.

È indubbio che il coinvolgimento tra le diverse arti si è sempre presentato nei momenti di svolta della cultura di un paese: quando la prospettiva di nuovi avanzamenti, tra le resistenze di un tempo passato ormai esaurito e i ritardi sempre attivi, comporta e favorisce un «lavoro insieme» impegnato nella scoperta di aspetti e gesti esistenziali e nella ricerca di inediti linguaggi, cioè forme con cui esprimerli (dare a essi espressione). Il Gruppo 63 è stato al centro di uno di quei momenti storici – anche se si tarda (il che non stupisce) a riconoscerlo.

Altri percorsi di lettura:

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Torna al menù

I quattro articoli seguenti condensano alcune delle relazioni tenute al convegno internazionale Gruppo 63. Storia bilanci prospettive, organizzato da Renato Barilli, Fausto Curi e Niva Lorenzini e tenuto il 16 e 17 ottobre alla Biblioteca dell'Archiginnasio e presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna.

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Niva Lorenzini

Nel corso di un'intervista uscita la scorsa estate (*C'era una volta il Gruppo 63*, «la Repubblica», 5 giugno, a cura di Francesco Erban), Nanni Balestrini confessava che, ripensata a distanza, l'esperienza del Gruppo 63 gli pareva essere stata brevissima. «Per come ne parlano i suoi detrattori – sosteneva – sembra che sia durata per tutti questi cinquant'anni. E invece a guardarla ora mi pare sia esistita appena per poche ore». E però, nonostante gli sforzi di ridimensionarla al ribasso, quell'esperienza è entrata ormai da anni nei manuali scolastici, è diventata insomma canonica a tutti gli effetti, lo volessero o no i protagonisti dell'incontro di Palermo. Destino delle avanguardie? Non è certo il caso di riaprire ora un'indagine che ci porterebbe lontano, e che è stata affrontata da sostenitori e detrattori con armi affilate. Semmai è un altro il problema su cui riflettere, e riguarda l'eredità di quell'esperienza: terreno di argomentazioni più a rischio, perché si sa bene che un'avanguardia che si rispetti non lascia mai figli segnati dal marchio dell'investitura, e se li lascia, insegna loro a uccidere i padri, piuttosto. Ma poiché si insiste da più parti sulla domanda circa l'eredità lasciata dal Gruppo, proverò a non eluderla.

Muovo da un elemento per me decisivo: di certo il Gruppo 63 e la neoavanguardia che vi era rappresentata hanno posto al centro del loro sperimentare l'importanza del pensiero critico, ritenendolo inseparabile dalla scrittura e dalla ricerca letteraria. E insieme hanno avvertito la necessità di non accostarsi al fenomeno letterario come a «un fatto noto e assodato», ma come a una «questione» aperta, a un «oggetto problematico» su cui misurare la propria capacità d'invenzione, il proprio «coraggio intellettuale» – per dirla con le parole che Curi ha di recente affidato a un agile pamphlet dedicato a una *Piccola storia delle avanguardie* (Mucchi), capace di capovolgere una tradizione consolidata nella pratica di una «modalità antitragica, antipatetica, antisublime».

Quella sollecitazione al coraggio intellettuale mi ha fatto subito ripensare alle parole che Anceschi aveva affidato a un intervento intitolato *Metodologia del nuovo*, posto ad aprire il volume collettivo *Il Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori*, Palermo, ottobre 1963, uscito nel '64 presso Feltrinelli. Polemizzando con chi accusava il Gruppo di aver privilegiato le *idee* rispetto alle *opere*, il critico vi aveva sostenuto, con l'eleganza stilistica a lui consueta: «Ma veramente anche le *idee* sono, in qualche modo, *opere*, e stupirebbe che non lo fossero; già aver creato una atmosfera culturale di attesa e di rinnovamento è un'opera; e certo si tratta di generazioni in cui lo *spirito critico* è molto forte».

Quello spirito critico diventava certo, per gli aderenti al Gruppo, componente indisgiungibile del linguaggio creativo, al punto che proprio l'interdipendenza tra momento critico e momento espressivo resta a tutt'oggi il vero retaggio, l'eredità vitale per chi intenda praticare la scrittura confrontandosi con le trasformazioni del presente e del contesto storico in cui la scrittura si colloca. Ci sono stati momenti risibili, nel nostro orizzonte letterario, non ancora del tutto tramontati, anche se ora ridimensionati almeno in parte, in cui i «poeti» ritenevano che solo un «poeta» potesse parlare di loro – mettiamo, nell'introduzione a un'edizione di testi – perché il critico ne avrebbe frenato, che so, l'originalità? la verità? l'ineffabilità? (ma poi giù a non finire con le lamentele e i piagnistei di quegli stessi «poeti» restati – a loro avviso – inascoltati e incompresi, senza un critico-lettore in grado, insomma, di interpretarne le scelte e di orientarle, mettendole in relazione con altri modi praticati di scrittura).

Un linguaggio che si dia come coscienza critica del presente non può che lottare contro la riduzione, la sfiducia, l'inerzia, scriveva Anceschi. Questo è sempre il ruolo dell'avanguardia, con i corollari che le si associano: dall'interferenza tra le arti (non a caso sono state le avanguardie artistiche e musicali – dall'arte nucleare alle pratiche dell'informale, dalle sperimentazioni di Nono e Maderna a quelle di Berio – a precedere e sollecitare l'avvio dell'esperienza del Gruppo 63) alla costruzione del testo affidata al montaggio di frammenti sottratti al monopolio dell'interiorità; dalla liberazione della scrittura dai vincoli di appartenenza a generi, stili, registri perimetrati, alla convocazione del fruitore come attivo coautore del testo: «Chi scrive una poesia – ricordava Giuliani già sulla copertina dei *Novissimi* – (e dunque anche chi la riscrive leggendola) sperimenta tutta la possibile ambiguità e comprensività del linguaggio». Un linguaggio che si misura – aggiungeva – «con la *degradazione dei significati* e con l'*instabilità fisiognomica* del mondo verbale in cui siamo immersi».

Una tale consapevolezza del rapporto tra linguaggio e contesto storico aveva consentito, del resto, al Gruppo 63 di approntare un'altra innegabile eredità, che riguardava la decisiva rivisitazione critica della tradizione, nazionale e internazionale: da qui il nuovo ruolo assegnato a Gadda o a Savinio, al Joyce riletto da Eco o a Proust, Svevo, Gozzano, Palazzeschi, Campana... L'elenco sarebbe lunghissimo: ma certo – lo ricordava uno storico della letteratura come Luperini, la cui testimonianza scelgo di proposito per la lontananza della sua formazione dal Gruppo di cui stiamo discutendo, ed è testimonianza affidata all'incontro bolognese del 2003 dedicato al *Gruppo 63 quarant'anni dopo* – nessuno

potrà più mettere in dubbio che si è trattato e ancora si tratta di un'eredità fortissima «sul piano culturale della storia della critica, della storia della cultura».

Superfluo, se ci si pone da quest'ottica, chiedersi se il Gruppo ha lasciato un'eredità. Siamo tutti eredi di quel decennio, della liberazione che ha comportato, dalla psicoanalisi alla linguistica, dall'antropologia ai nuovi studi di etnografia, dalle edizioni di Benjamin a quelle di Propp e Adorno, Barthes e Derrida, e non ci si arresterebbe più nel percorso di internazionalizzazione della nostra cultura in atto in quel clima anni Sessanta. Più perplessi si può restare circa la possibilità di attualizzare, oggi, categorie centrali, allora, nelle discussioni del Gruppo, da quelle di «normalizzazione» e «abbassamento» care a Barilli alla «riduzione dell'io» proposta da Giuliani, ma poi anche quelle relative agli ampi campi significazionali del «realismo» e dello «sperimentalismo».

Forse *historia facit saltus*. Quella che si è normalizzata, ormai, è la tragicità di una realtà esplosa, resa afona e soffocata dal rumore, dall'affollarsi di immagini sostitutive, virtuali, prodotte in tempo reale. Recensendo di recente su «L'Immaginazione» un profilo del Gruppo 63 di cui Francesco Muzzioli forniva le *Istruzioni per la lettura* (Odradek), Renato Barilli lamentava una certa reticenza del critico «nel riconoscere che “la storia continua”, ovviamente aggiornandosi su altri parametri». Ma forse la storia dell'avanguardia fatica proprio a continuare quando vengono meno l'estetica del disordine e della contraddizione per lei vitali (farne un'arte da museo era già il motto di Sanguineti inventore della sigla dei *Novissimi*), e quando categorie come realismo e sperimentalismo cambiano radicalmente la loro configurazione, nel passaggio dalla «generazione dell'incertezza» a quella della «flessibilità» e a quella, infine, della «precarietà» in cui siamo oggi tutti inseriti. Non ci sono più le condizioni, insomma. Si vive sempre più zavorrati, certo, nelle contingenze quotidiane: ma non si tratta più – per citare un Barilli d'epoca, impegnato in quel lontano ottobre 1963 a illustrare *Le strutture del romanzo* praticate dalla giovane narrativa – di descrivere una «condizione umana mediocre, semicosciente, impastata di materialità», perché proprio quelle condizioni storiche sono divenute irricognoscibili.

Si può insomma storicizzare il Gruppo (tanti e sempre più numerosi sono ormai gli strumenti per farlo), non rivitalizzarlo. O meglio: lo si rivitalizza solo se si raggiunge la consapevolezza che l'esperienza che gli si connette ha rappresentato un «punto di non ritorno», per dirla proprio con Muzzioli, un culmine non riproponibile: ed è vitale oggi chiedersi il perché. Su questo, paradossalmente, si può continuare a portare avanti un'eredità, impostandola cioè sulla diversità e insieme sulla sfida alle convenzioni, ai conformismi, all'uso neutrale della lingua, per farla esplodere, questa realtà di protesi sostitutive, appiattite nella ripetitività di formulari vuoti.

«Quando hai cominciato a scrivere – avevo chiesto una volta a Sanguineti, intervistandolo a Genova il 3 dicembre 2009 – volevi prendere di petto il mondo?». «Volevo prendere il mondo – mi aveva risposto con un sorriso, aggiungendo: – Di petto mi pare una cosa un po' aggressiva». E aveva voluto però precisare subito dopo: «*Laborintus* voleva porsi come rottura di una

comunicazione candida, e da lì si sviluppa tutta la mia ossessione di *Ideologia e linguaggio*. Ecco: non puoi riversare in un linguaggio non realistico un materiale realistico – usiamo queste espressioni elementari – e viceversa». Parole ancora tutte da rimeditare, ancora attuali, ancora vitali, anche per il nostro dibattito odierno e per le nostre irrituali «celebrazioni» di Gruppo.

Altri percorsi di lettura:

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Torna al menù

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Renato Barilli

Sono sempre più convinto che l'emersione del Gruppo 63 si debba valutare collegandola strettamente a fattori di ordine sociale-economico-tecnologico manifestatisi negli stessi anni. In ciò adotto il metodo suggerito dal francese Lucien Goldmann, anche se da me conosciuto un momento dopo i fatti di Palermo, ma in seguito applicato con convinzione. Si tratta del suo ricorso alle «omologie», che consistono nel dichiarare che le proposte nate nell'ambito artistico e letterario sono strutturate secondo gli stessi schemi che reggono nello stesso tempo le svolte dell'ordine basso, ovvero della cosiddetta cultura materiale. Va precisato che il rapporto di omologia non è di subordinazione, ovvero le innovazioni di carattere letterario-artistico non sono determinate dalle altre provenienti dal basso, ma agiscono sullo stesso piano e con la medesima dignità, senza «suonare il piffero», per dirla con Vittorini, alle rivoluzioni nate altrove. Le nostre furiose contestazioni rivolte a Cassola, Pratolini, Pasolini erano provocate proprio dal fatto che la loro narrativa rimaneva succube di un'Italia contadina, restia ad accettare gli effetti di una seconda rivoluzione industriale, quella stessa che proprio all'alba degli anni Sessanta immetteva una pletora di oggetti, con relativa necessità di adottare un lessico opportuno per nominarli, e anche una nuova sintassi «velocizzata» per collegarli tra loro, secondo i ritmi anch'essi accelerati imposti dal progresso tecnologico.

Goldmann, che – non dimentichiamolo – proponeva i suoi metodi per farci comprendere il da me amatissimo Robbe-Grillet e il nouveau roman, impostava anche un altro principio illuminante: il carattere «secondo» del nuovo ciclo industriale seguiva a quello del primo Novecento, che era stato più limitato, isolato, di scarsa estensione, e prodotto da capitani d'industria solitari e d'eccezione, i Ford e Rockefeller, che si potevano considerare omologhi alle innovazioni anch'esse eroiche ma solitarie dei Pirandello e Joyce e Proust, come del resto dei vari protagonisti del cubo-futurismo o del dadaismo. Da qui la necessità che, dopo la pausa recessiva del periodo tra le due guerre, seguisse finalmente una fase espansiva, ma più vasta, estesa nella quantità, e anche più democratica, condotta questa volta in forme più anonime. Spariscono i capitani d'industria, subentrano i manager intercambiabili. È quanto Eco, allora, ha detto mirabilmente parlando di una generazione di Vulcano, per i padri fondatori, e di

una generazione di Nettuno, per noi continuatori mezzo secolo dopo. Da qui anche le mie formule di un compito normalizzante e abbassante che ci toccava in sorte, compito fondamentale proprio per estendere, per far entrare nella pelle di tutti quanto in precedenza era stato aristocratico ed elitario. Da qui in definitiva il festival dei «neo» con cui l'intero orizzonte creativo sorto tra la fine dei Cinquanta e gli inizi dei Sessanta si è manifestato ovunque, nel mondo occidentale, in rapporto omologico con la «nuova» fase di industrialismo. Per noi l'etichetta più comune restava quella di neoavanguardia, il fenomeno di punta fu senza dubbio l'antologia dei *Novissimi*, nella narrativa occorreva agganciarci al nouveau roman francese.

È anche interessante verificare come andavano le cose nell'ambito delle arti visive: non era all'informale che ci potevamo collegare, perché quel clima fu omologo agli anni della distruzione bellica e al desiderio di far rispuntare tracce di vita da quelle macerie. I movimenti a noi paralleli non mancarono di esibire anch'essi un loro bravo «neo», e capirono che il compito era quello di affrontare l'oggetto industriale, si pensi al nouveau réalisme francese e al new dada statunitense, i fenomeni stilistici con cui credo si possa dimostrare la più stretta affinità stilistica con la poesia dei *Novissimi*. Non ci si può spingere oltre, verso la fase pop, perché quel momento attestò come un atto di resa della sperimentazione all'oggetto industriale, alla merce, mentre nei movimenti precedenti esisteva una fiera colluttazione tra la componente umana soggettiva e il pur inevitabile materiale plastico di nuovo conio.

Da qui viene anche una importante conseguenza di portata ideologica. Infatti già mi pare di udire qualche malevolo commentatore (ne ho sempre avuti tanti) bofonchiare che così il solito irrimediabile Barilli celebra le lodi del neocapitalismo e di un atto di resa a esso da parte della creazione letterario-artistica. Ma appunto l'aggancio con i vari «neo» delle arti visive indica un clima di lotta, non di resa e di accettazione passiva.

Allora era destino, era necessità misurarsi con il nuovo panorama oggettuale, ma salvaguardando le ragioni del vitalismo. Il farsi piccoli, la riduzione dell'Io predicata da Alfredo Giuliani, rendeva possibile conseguire un accrescimento di vita, fare i conti da vicino con Lui, con l'inconscio. Le ragioni del corpo allora si difendevano in una lotta a oltranza contro la giungla oggettuale. Allo stesso modo è falso dire che il neocapitalismo aveva vinto la sua battaglia; di pari passo si estendevano le rivendicazioni dei sindacati e l'imposizione di un welfare. La socialdemocrazia gareggiava ad armi pari con i governi conservatori e di destra, almeno nei paesi a democrazia avanzata come Usa, Inghilterra, Francia, Germania. Se questo ha stentato ad accadere presso di noi, lo si deve a un livello di civiltà inferiore nel nostro paese, da cui proprio i fermenti del Gruppo 63 si districavano e cercavano di correre in avanti.

I conti tornano anche per comprendere le ragioni dell'estinguersi del Gruppo 63, il che ovviamente non significa che i suoi vari membri non abbiano avuto il diritto di continuare nei loro eccellenti esercizi. Il '68 ha significato soprattutto la fine dell'industrialismo, l'avvento della società informatica-elettronica, del villaggio globale predicato da Marshall McLuhan. In quel momento salgono

all'orizzonte i prodotti di un'ondata ulteriore, magari capeggiati dall'intrepida poesia sonora e performativa messa in atto da Adriano Spatola e compagni. Il Gruppo 63 aveva esaurito la sua funzione storica.

Altri percorsi di lettura:

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Torna al menù

Opere aperte

Fausto Curi

Il lavoro collettivo compiuto dal Gruppo 63 nelle sue riunioni annuali, il lavoro di gruppo, merita attenzione perché ha dato inizio a un modo nuovo di fare critica. Le discussioni sulla letteratura sono sempre esistite, ma hanno sempre avuto un carattere individuale, ciascuno era e restava separato dagli altri, se vi era intesa o contrasto tutto avveniva a distanza, rispettando i tempi della riflessione e dell'attesa. Spazio e tempo erano scanditi dalla lontananza, rallentati. Il Gruppo 63 ha introdotto l'immediatezza e la collegialità nell'analisi, con tutti i rischi ma anche i vantaggi che ciò comporta. Ha introdotto soprattutto l'idea di un lavoro da fare insieme, in comune. E l'idea che il lavoro letterario incomincia dalla critica, cioè dalla pluralità dei punti di vista, da un dialogo non pacifico, dal dubbio, dalla diversità. Non è esagerato dire che, per quanto riguarda la letteratura, e in modi per forza di cose ancora approssimativi, il Gruppo 63 ha anticipato Internet.

Per quanto invece riguarda l'attività individuale svolta, ciascuno per suo conto, dagli scrittori del Gruppo 63, occorre riconoscere che essa va certamente distinta dal lavoro di gruppo ma non può essere separata da esso. Né possono valere criteri cronologici, se li si assume come rigidi principi discriminanti. Voglio dire che, poniamo, *Laborintus* di Sanguineti, apparso nel 1956, *L'Anonimo lombardo* di Arbasino, pubblicato nel 1959, *Opera aperta* di Eco, del 1962, fanno parte della cultura del Gruppo 63 per le stesse sostanziali ragioni per cui ne fa parte *Caosmogonia* di Balestrini, dato alle stampe nel 2010, cioè quasi cinquant'anni dopo la fondazione del Gruppo. Non occorre dire che fra la prima e l'ultima opera di Sanguineti, così come fra la prima e l'ultima opera di Eco, esistono differenze profonde. E non occorre dire che la nozione di «cultura del Gruppo 63» è una nozione sommaria, un modo di intendersi, risultando evidente che vi furono più e diverse culture, o, se si preferisce, idee molteplici di letteratura (e, più generalmente, di arte), giacché ciascuno scrittore non ha mancato di elaborare, spesso in modo complesso, la propria poetica. Ciò che non va perso di vista, e su cui conviene insistere, è che al di là delle differenze individuali, quasi sempre rilevanti e significative, alcuni principi teorici, alcuni criteri generali, alcuni tratti di poetica furono comuni, e come tali vanno valutati in sede storiografica. Proviamo a riassumere molto schematicamente.

1) Rivisitazione critica delle avanguardie europee e confronto ora pacifico ora antagonistico con le nuove filosofie e le nuove scienze. Futurismo, espressionismo, dada, surrealismo, Pound, Eliot, Joyce, nouveau roman. Lettura o rilettura di Proust, Kafka, Musil, Svevo, Gadda, Moravia. Psicoanalisi, marxismo, antropologia, linguistica, formalismo, strutturalismo, Saussure, Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Adorno, Benjamin, Lévi-Strauss. Il Gruppo 63 è una letteratura ben fornita di non-letteratura.

2) Rifiuto dell'idea di un'autonomia assoluta della letteratura e affermazione del carattere variamente eteronomo dell'opera letteraria: ogni opera è un documento legato al tempo e alla società in cui viene prodotto.

3) Rifiuto della soggettività come principio genetico esclusivo o dominante: «riduzione dell'io» (Giuliani e i Novissimi; Spatola, Celli, Costa); i veri autori dell'opera letteraria sono i gruppi sociali (Lucien Goldmann, Sanguineti); mescolanza dei generi (Arbasino, Manganeli, Pagliarani).

4) Rifiuto del sublime, del lirismo e del patetico (non del pathos), adozione di uno stile basso o medio-basso, scelta frequente dell'ironia, del sarcasmo e della parodia, soprattutto scelta di modi e tecniche stranianti, come l'uso di inserti e di citazioni e la dissociazione sintattica. «Bisogna sapere bene come scrivere male» (Sanguineti).

5) «Rottura dell'unità della forma» (Ejzenstein), sostituzione della sintassi (ordine, continuità) con il montaggio (frantumazione, disordine, discontinuità).

6) Prevalenza del senso strutturale sul senso semantico della poesia (Balestrini).

7) Senso plurivoco, o molteplicità di sensi, del messaggio letterario.

8) Uso della metrica colica accanto alla persistenza della metrica sillabica.

9) Ri-uso straniato o parodico di metri e forme tradizionali.

10) Adozione di una retorica «terroristica» ovvero intransitività del senso, segnatamente in Porta, in Balestrini e nel primo Sanguineti.

11) La cultura dell'autore, da fondo inespresso, diventa sostanza e forma visibile, modello praticabile e praticato, e non è modello di carattere poetico o narrativo, è un paradigma antropologico o latamente scientifico: Sanguineti e Propp, Arbasino e Sklovskij. Di rado gli inserti sono di carattere letterario, prevalentemente hanno carattere erudito, critico, filosofico, scientifico, giornalistico: *Laborintus* (p.e. non Dante, ma Benvenuto da Imola, non Metastasio poeta, ma Metastasio traduttore di Aristotele, non Goldoni commediografo, ma l'autore dei *Mémoires*, ecc.); Pagliarani, *Lezione di fisica* (Carnap e Di Fenizio).

12) Lo scrivibile è il già scritto e il già parlato; la norma, se così la si può chiamare, vale per tutti e segnatamente per Balestrini, per il Pagliarani di *Esercizi platonici* e di *Epigrammi ferraresi*, per l'Arbasino dell'*Anonimo lombardo*, ecc. ecc.

13) La tecnica può trasformarsi in tecnologia: Balestrini, *Tape Mark I*, *Tape Mark II*, *Tristano* 1966, 2007. La poesia e la narrativa se ne avvantaggiano.

14) Nascita di un'estetica antiidealistica, antiromantica: la nuova estetica di Aneschi, Eco, Dorfles, Barilli.

Complessivamente considerati, tutti questi aspetti caratterizzano le poetiche e le tecniche degli scrittori del Gruppo 63. E li differenziano radicalmente dagli scrittori che li hanno cronologicamente preceduti. Restando chiaro che qui, in

attesa di più riposate verifiche, si propone il riconoscimento di una diversità, non di una superiorità. Chi avesse dei dubbi, o temesse deformazioni ideologiche nel referto, può, se vuole essere rapido, scegliere come esemplare termine di confronto Eugenio Montale, il maggiore e l'intellettualmente più dotato dei Lirici nuovi. E di Montale leggere il saggio *L'estetica e la critica* del 1962, dedicato a Benedetto Croce. Saggio nel quale non può sorprendere il prevedibile elogio dell'autore dell'*Eстетica*, ma lascia interdetti la liquidazione frettolosa, immotivata e rancorosa dell'intera filosofia contemporanea. Certo, né Montale né i Lirici nuovi sono ridicibili a quella mortificante prova, a suo modo però essa rimane assai significativa di una mentalità e di una cultura non meramente individuali.

Ritorniamo al Gruppo 63. Le poetiche e le tecniche che abbiamo descritto in modo assai sommario richiedono un supplemento di analisi. Perché, indipendentemente dalla nuova estetica teorica contestualmente elaborata, ma né da essa separate né senza il suo ausilio, quelle poetiche e quelle tecniche, o meglio le opere cui esse danno vita, fondano nella prassi, e quindi a livello teorico esigono, criteri di interpretazione e di valutazione assolutamente nuovi. Guardiamo l'opera narrativa di Arbasino. È certo possibile leggere e gustare un determinato romanzo nella sua nuda singolarità. Ciò facendo però mi privo della ricchezza che mi offrono i due recenti «Meridiani», i quali mostrano con chiarezza che quell'opera è pienamente e rettamente comprensibile e valutabile solo in quanto la si colleghi non solo con le autoanalisi e gli autocommenti che la accompagnano ma addirittura con le recensioni e le indagini che ne hanno accolto la comparsa e, in qualche caso, con le opere critiche e teoriche che ne hanno modellato la struttura.

La nuova estetica, fondata contestualmente nella pratica narrativa e nella riflessione teorica (vedi, in particolare, *Opera aperta*), mi obbliga, insomma, a una lettura totale, plenaria, senza la quale la mia comprensione dell'opera risulterebbe monca, inadeguata, insufficiente. È vero che un discorso analogo sembra valere anche per i romanzi di Balzac o di Dostoevskij o di Moravia, ma la differenza profonda sta nel fatto che, nel caso di Arbasino, il valore estetico si trasferisce e si estende dal testo romanzesco al contesto culturale omogeneo e omologo e che, quindi, solo una stretta connessione di testo e contesto consente alla lettura di essere pienamente aderente e comprensiva. Il testo è *aperto e integrabile*; è fatto, cioè, per essere *completato* dal contesto. Siamo di fronte a una plurivocità estetica.

Passiamo rapidamente a *Laborintus*. Nulla mi impedisce di gustare i valori linguistici e musicali del testo anche senza il sussidio di dichiarazioni di poetica, autoanalisi e commentari. Non posso ignorare però che, come altri poeti contemporanei, sul piano linguistico Sanguineti si muove fra costrizione e libertà. La costrizione è provocata dalla ripetizione, dall'usura, dalla reificazione della lingua, mentre la libertà è conquistata attraverso le risorse dell'inconscio e le possibilità che consente un nuovo uso della retorica, compreso il «terrorismo» verbale. In *Laborintus* Sanguineti ha in mente un messaggio determinato, univoco, ma sa bene che il linguaggio poetico di cui può disporre è plurivoco,

polisemo. Sa, insomma, che l'univocità è passibile di una comunicazione solo in quanto si converta in plurivocità e che il testo è *aperto* a una pluralità di sensi. Ne consegue che il risultato è una sorta di patto verbale, di alto compromesso linguistico. L'*apertura* è massima quando all'autore non interessa realizzare il compromesso, o quando esso si realizza in termini minimi. Anche il testo della *Commedia* di Dante è *aperto*, ma la sua *apertura* indirizza il lettore verso un solo senso, dal momento che il linguaggio di cui dispone Dante è fermamente univoco. Nella misura in cui il testo di *Laborintus* è invece *aperto* e plurivoco, esso è integrabile. L'opera, cioè, prevede, implica e include l'ermeneutica, questa si costituisce come interpretazione ed esegesi ma soprattutto come testualità complementare. La pienezza del testo è nel discorso critico che lo prolunga.

Altri percorsi di lettura:

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Torna al menù

Ritorno a Palermo

Il romanzo sperimentale reloaded

Andrea Cortellessa

Anacronistico. Questa la prima parola che si pensa, sfogliando il volume *Il romanzo sperimentale*, che contiene gli atti del terzo convegno del Gruppo 63 (Palermo, 3-6 settembre 1965), l'anno seguente curato da Nanni Balestrini come settimo volume della collana «Materiali» di Feltrinelli. A partire dalla sua grafica, oggi splendidamente *vintage*, che l'editore L'orma ha voluto iperrealisticamente riprodurre nella copertina della riedizione anastatica, appena uscita a inaugurare la nuova serie della collana «fuoriformato».

Lo straniamento si deve al fatto che le questioni di cui si parla sono *grosso modo* le stesse di mezzo secolo dopo (il *romanzo*, la *realtà*...); e a quello che molti dei partecipanti di allora sono, ancora oggi, in piena attività. Ma li scopriamo, qui, in un contesto che pare un manufatto alieno, proveniente da una galassia lontana. Un manufatto rimasto sempre abbastanza alieno, peraltro, agli occhi degli stessi «marziani» del Gruppo. Tanto è vero che è stata proprio questa parte, della proposta teorica della neoavanguardia, a essere rimasta fuori dalle riproposte dei precedenti decennali. Come se in queste pagine si annidasse un disagio, un dubbio, un atto mancato.

Può risultare imbarazzante, in effetti, un documento così patente del *disaccordo* vigente fra i «membri del Gruppo»: non ai tempi della famigerata «rottura» del '69, ma proprio nel momento aurorale. L'anno prima, a Reggio Emilia, disse Giorgio Manganelli – il *trickster*, l'asociale, il cinico Manga – che «il Gruppo non ha un Manifesto, non ha una teoria, non ha mica una ortodossia, è un club di persone irritate... no, di persone disoneste, direi, di persone disoneste a vari livelli di coscienza ma disoneste, altrimenti non ci sarebbe alcun motivo di fare un club». Quelli che si incontrano ai convegni del Gruppo 63 sono *amici dissidenti*. Non *dissidenti* rispetto a un'ortodossia, eretici in procinto di essere scomunicati da un pontefice. *Dissidenti* assoluti: ciascuno in dissidio con gli altri nonché, spesso, nei confronti di se stesso. Questo connotato abbastanza paradossale (un'Avanguardia senza Manifesti, un'Avanguardia senza un Dentro e un Fuori, un'Avanguardia senza Leader – si può definire ancora un'avanguardia?), sino a qualche tempo fa, poteva appunto rappresentare un sintomo di debolezza. Ma si

sa, i tempi cambiano. E quello che per molti versi è un ossimoro concettuale, questa *avanguardia debole*, poté infine incontrare un tempo in cui tale *debolezza* non apparve più, necessariamente, un contrassegno negativo.

Inoltre è proprio l'*oggetto* di cui si parla a Palermo nel '65, il primo e più cocente motivo di scandalo. Ma come, la neoavanguardia dedica il suo terzo convegno al romanzo? Soprattutto per questo il libro rappresenta la *parte maledetta* della neoavanguardia. Se c'è un'*idée reçue* passata in giudicato, al suo riguardo, è che «le opere non furono al livello delle teorie»: in special modo, appunto, in campo narrativo. Grandi teorici, per carità; ottimi poeti, si concede pure. Ma col romanzo non avevano proprio niente a che fare.

Quello che, in un'apposita sezione dal titolo *Col senno di poi*, ho provato a sottoporre a test, del libro del '66, è appunto – per dirla alla maniera di Croce – «ciò che è vivo e ciò che è morto», di quella settimana calda palermitana. Chiedendo un commento tanto ai «reduci» ancora raggiungibili, fra i partecipanti di allora, quanto ai «postumi», cioè a scrittori e critici delle generazioni successive, sino a quelli che oggi hanno vent'anni. Ma altrettanto esplicito era lo scopo simmetrico e contrario: sottoporre a test – proprio come predicava sempre Edoardo Sanguineti di fare coi testi – la cultura che nei decenni successivi al '65 ha rimosso questa discussione come uno scheletro nell'armadio. Misurando con questo stereoscopio la *qualità dei tempi* da allora trascorsi. Il *senno di poi*, certo: non solo sull'*allora* ma soprattutto sul *poi*.

Un primo aspetto è appunto la *vulgata* sull'estraneità della neoavanguardia rispetto alla narrativa. Semplicemente sfogliando le pagine del *Romanzo sperimentale* si ha netta l'impressione, viceversa, che (come ha scritto Francesco Muzzioli) «il Gruppo 63 è stata invece l'avanguardia che ha fatto i conti fino in fondo con la forma-romanzo, portandola a un'incandescenza contestativa almeno pari alla poesia *novissima*». Era cioè pienamente consapevole, la neoavanguardia, che in qualunque sistema letterario è nel territorio più impuro e sfrangiato, più corruttibile e di fatto più corrotto, quello del romanzo appunto, che si gioca la partita *politicamente* (in tutti i sensi) decisiva. Rileggendo di recente un'autrice *sperimentale* che restò ai margini del Gruppo, Alice Ceresa, mi è parso evidente perché proprio in campo narrativo le proposte della neoavanguardia siano oggi dalla *doxa* le più vituperate. Intanto perché i modelli premoderni restano i più comodi, per l'industria culturale, da produrre in serie. Ma poi, e direi soprattutto, perché è in questa sede che si vede meglio come un rinnovamento delle forme non possa non essere accompagnato da una mutata «grammatica della visione», per dirla con Maria Corti (che di Ceresa fu non per caso ammiratrice), o, per dirla con Sanguineti, una diversa «ideologia».

Su questo è opportuno rileggere il lungo intervento che a Palermo fa Elio Pagliarani. Se, *teste* Pound, «funzione sociale della letteratura» è quella di «mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio» – ossia, traduce Pagliarani, operare una «contestazione nei confronti dei significati socialmente dati» – tutt'altro che estranee a una letteratura «sperimentale» saranno la «contrapposizione di significati “semantici” [...] a significati usurati» e la «progettazione di nuovi significati». Sostiene Pagliarani che «la negazione non

basta, che distruggere non basta»: perché la «negazione dei significati implica troppo spesso una *rimozione*». Anche i più modesti romanzi sperimentali ci mostrano che «modificando la struttura del romanzo» è possibile «suscitare una specifica visione del mondo». Per questa via Pagliarani può esprimere, anche a Palermo, quella che resterà sino alla fine la sua *violenta fiducia*: «saremo in gabbia, ma c'è anche chi si dibatte e prova a dar calci contro le sbarre».

Tornando al tormentone del *senno di poi*, non mi sento di dar torto a Raffaele Donnarumma, allorché sostiene che «il luogo comune di una prassi non all'altezza delle teoria può anche essere rovesciato. Il dibattito è persino avvincente; ma quel che se ne salva vale meno di quanto si possa salvare dei libri scritti in quel clima». Sostiene invece Tommaso Ottonieri che da Palermo a uscirne esaltato, anziché un oggetto testuale come prodotto, e dunque almeno in potenza come merce, sarebbe stato un comportamento, un'attitudine, una pratica: il *narrare* (sarà questa, per inciso, la via di fuga che tenterà l'allievo più problematico e degenerare del Gruppo, Gianni Celati). E invece temo che mai come in questo caso gli esiti – non solo i canonici *Fratelli d'Italia*, *Hilarotragoedia* e *Il serpente* o i meno canonici *Capriccio italiano*, *L'oblò*, *Settembre*, *Partita* e *Tristano* – facciano aggio sulle teorie, gli aneliti, gli slanci. Riguardo alle dissonanti e babeliche proposte provenienti dal dibattito, alla domanda fatidica «che cosa rimane?» non si può che rispondere – come fa oggi con semplicità Carla Vasio – «niente, naturalmente».

È questo l'altro corno dello straniamento di cui sopra. Quello che genera – a fronte della temperatura intellettuale del *Romanzo sperimentale* – il senso di vuoto agghiacciante che si prova misurando la distanza che da esse ci separa. Quella spasmodica tensione prolettica s'è sciolta in quello che Vitaliano Trevisan ha definito un «futuro non stato». Se ogni volta che si rilegge l'antologia dei poeti, *I Novissimi*, si ha la sensazione di contemplare un'*immagine dialettica*, capace di illuminare il presente prima ancora del passato da cui proviene, il contrario accade leggendo *Il romanzo sperimentale*. Mentre la poesia, volente o nolente, ha finito per introiettare l'esempio dei Novissimi, la narrativa delle generazioni successive ha potuto fare *come se niente fosse stato*. Dopo il crinale rappresentato da *Altri libertini* e dal *Nome della rosa*, «il romanzo di ritorno» (come verrà definito da Stefano Tani) non sarà affatto il romanzo *autre* di Barilli, o quello incorniciato fra le virgolette del *double coding* da Eco: bensì proprio il romanzo *même*, l'ominoso «romanzo ben fatto» in cui la marchesa, imperterrita, insiste a uscire alle cinque (o, peggio ancora, il commissario indaga sul serial killer di turno). Questa, ahinoi, la *normalizzazione* toccataci in sorte: in quello che uno dei più giovani fra i «postumi», Stefano Gallerani, ha potuto ribattezzare «il sonno di poi». Che è poi l'agitato sonno di adesso. Un sonno bagnato dal «diluvio» profetizzato da Sanguineti giusto un decennale fa, quando – ricordo bene lo sconforto che serpeggiava allora fra noi più giovani ascoltatori – pronunciò la frase ominosa «dopo di noi il diluvio».

Nella cultura di massa impossessatasi nei decenni successivi di una paradossale egemonia culturale – come dice il Frederic Jameson opportunamente citato da Antonio Loreto – «gli stili modernisti diventano codici postmodernisti». La

normalizzazione *même* è quella che «codifica» le forme narrative in *format*: secondo protocolli che l'industria editoriale ha mutuato da quella cinematografica prima, da quella televisiva poi. Non è un caso che, a rileggerli appunto da dopo, i protocolli di Palermo parlino chiaro a molti, tanto fra i «reduci» quanto fra i «postumi»: a Palermo '65 si consuma la *svolta postmodernista* (o, piuttosto, viene alla luce la *segreta natura postmoderna*) della neoavanguardia. Nell'intervento scritto per l'occasione dal principale indiziato, Umberto Eco, lo si dice papale papale: ponendo proprio lì l'inizio del percorso che lo porterà, quindici anni dopo, al *Nome della rosa*.

E non è un caso che Sanguineti a Palermo finisse per concludere che «forse il romanzo sperimentale non c'è, e riesce tanto difficile parlarne perché si dovrebbe parlare di un ente immaginario». In effetti *una* e una sola sua formula, non si può trovare. Il romanzo sperimentale davvero non esiste. Se non, appunto, come *ente immaginario*. L'oggetto del convegno, allora, doveva restare inevaso. Fallire la propria ricerca voleva dire, per paradosso, aver dimostrato il proprio assunto. Se ci fosse la risposta, non ci sarebbe più la domanda; *sperimentare*, al contrario, significa appunto continuare a porre la domanda.

È questo, a mio modo di vedere, il tratto più gravido di futuro – o, sarò più preciso, di un futuro che io possa auspicare – del *Romanzo sperimentale* del '65: il suo desiderio di un romanzo diverso. O, se si preferisce, la sua ricerca: questa tensione spasmodica, quasi palpabile nella sua fatica spinta a *immaginarlo*, tale «ente immaginario»: a furia di teorie e modelli, proiezioni e speculazioni; sin quasi a mimarlo a gesti. Che è poi la stessa tensione specifica, la stessa densità d'immaginazione che all'interno di un romanzo – ancor oggi e malgrado tutto – ne fa qualcosa degno di essere letto: e che si può identificare nella *critica interna ai testi*, nell'*intelligenza di sé* degli autori (quella che, agli albori del moderno, prescriveva alla letteratura Baudelaire). Una riflessione che, nei decenni che ci separano dal '65, clamorosamente ha latitato nei narratori, assai più che nei poeti, delle generazioni a venire. Con i risultati che abbiamo oggi sotto gli occhi. Di contro, tutti gli scrittori intervenuti a Palermo si producono in performance di scrittura critica che possono ben rivaleggiare con le rispettive prove *en artiste*. Tanto che – stanti oltretutto i precedenti, in tal senso non proprio innocenti, del curatore di allora – è legittima l'ipotesi che il vero romanzo sperimentale di cui si voleva sperimentare la possibilità finisse per essere proprio il libro maledetto del '66. Il vero romanzo sperimentale è *Il romanzo sperimentale*.

C'è un'ultima *crux* da discutere. Detto di un'*avanguardia debole*, e addirittura *postmoderna*, non può mancare di far specie il senso ultimativo della famigerata *pointe* sanguinetiana sul «diluvio». Cioè l'irriducibile *storicismo* della neoavanguardia: la sua «nozione di sviluppo del fatto letterario», ha sintetizzato Giulio Ferroni, «come specchio del movimento della storia». In questo, e in questo soltanto, l'atteggiamento intellettuale della neoavanguardia appare irricevibile, oggi, come – poniamo – quello di Marinetti «sul promontorio estremo dei secoli» nel 1909. Al riguardo non posso che dar ragione a Filippo La Porta quando scrive che «animati da spirito antideterministico i "palermitani" hanno una visione fanaticamente deterministica e storicistica del processo

storico». Lo stesso rimarcano i «postumi» in assoluto più giovani, i componenti del collettivo «404: file not found». Ma il rilievo in sé condivisibile di La Porta – «come se invece a ogni momento non esistessero diversi tempi storici, diverse velocità a cui si muovono gli individui e i popoli» –, se oggi lo possiamo tutti o quasi condividere – in *diversi tempi storici*: lui nato nel 1959, io nel 1968, nati nei tardi anni Ottanta i «404» –, è perché tutti o quasi siamo accomunati, per così dire, dall'essere *nativi postmoderni*. Non si può chiedere, a chi interveniva nel '65, questa consapevolezza.

Perché poi, dovremmo ben saperlo ormai, *anacronistico* è tutt'altro che un insulto. Come ha detto Giorgio Agamben in pagine ormai classiche, «la contemporaneità è [...] una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*». Un'immagine del futuro realizzata nel passato funziona come uno specchio rovesciato. Ben più che l'idea di un futuro, per noi a sua volta passato da un pezzo, l'immagine più fedele del tempo in cui è stata prodotta. E allora, se certo storicismo aggressivo del '65 non può che allontanarci, ad apparirci viceversa indispensabile è il *futuro non stato* che il nostro *senno di poi* conosce sin troppo bene: per averci passato tutta la vita. Il suo calco vuoto, l'*ente immaginario*, l'atto mancato. Quello che *ci* manca, che permane irrealizzato; e che contempliamo, ogni volta, nel commisurare la desolazione del presente, del diluvio presente, alle aspettative, alle aspettative così fervide, dei giovani del '65. In questo senso tutto ciò può forse rappresentare, ancora, una promessa da adempiere. Un libro a venire. Se non per noi, per chi verrà dopo di noi. Fra altri cinquant'anni, magari.

Altri percorsi di lettura:

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani
Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai
Fotografia e scrittura

Antonio Porta
Saltami

Luigi Malerba
Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi
La grande trasformazione

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Furio Colombo
È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Torna al menù

Rimasticando gli anni Sessanta

Alberto Capatti

In *La bella di Lodi* di Alberto Arbasino l'offerta alimentare entra nella rete autostradale e acquista velocità. «Ristorante Motta, a cavallo dell'Autostrada» (Fiorenzuola d'Arda). Entri e il cibo è in vista, «pacchetti lussuosamente confezionati di krek e biscotti e zamponi ornati di emblemi di segnaletica stradale». Il bazar autostradale era già lì, nel 1960, e così pure, con la coda dell'occhio, i «clienti con pizza». Si posteggia, si va alla toilette. Poi Roberta e Franco vanno a mangiare.

«Lui si siede al tavolo, e si versa il vino.

“M’hai già comandato anche per me?»

“Sì, quella pizzaiola che ti piaceva ieri, no?”

Passa una cameriera da Canzonissima, tutta a volants.

“Dài” fa lui, “diglielo ancora, che non ci ho voglia di parlare io!”

“Senta signorina” fa lei “allora è già pronta quella pizzaiola per due?... Me l’acceleri, eh...”»

La bottiglia di vino è Soave Bertani o Corvo Bianco. Indispensabile che sia gelata. Un piatto, un colpo di telefono al centralino mentre si mangia, il caffè e via. La pizzaiola, fine anni Cinquanta - inizio Sessanta, è una novità, e Franco sembra averla gustata da poco; si differenzia dalla bistecca, ed è più gustosa, con un colore da vacanza. Le costate, ovvero lombatine o fettine di vitello alla pizzaiola, rientrano, secondo Veronelli e Carnacina, nel *mangiare e bere all'italiana* (Garzanti, 1962), e verranno adottate della cucina rapida. Considerate piatti napoletani, si ritrovano sul territorio nazionale e la loro origine non è locale; la denominazione «alla pizzaiola» evoca la più nota pizza, a causa dei filetti di pomodoro, ma è ingannevole in quanto il pizzaiolo non cuoce carne. Sono da poco nella ristorazione e soprattutto sono veloci, come tutto quello che Franco e Roberta fanno in autostrada.

L'industria alimentare, con le autostrade, ridisegna, mappa il territorio, rifornisce punti vendita, e insegna a comprare-consumare. Dal 1957, quando a Milano si è aperto il primo supermercato in viale Regina Giovanna, la rete distributiva si sta articolando, e si mangia diverso e uguale. La vetrina

dell'industria è in tv, in quello stesso anno, e si chiama «Carosello». Con l'auto e il televisore si mastica nuovo, e si digeriscono idee importate. È un'Italia che schizza veloce, ignorando l'altra, delle culture montane in abbandono, degli spacci paesani e delle cucine senza liquigas.

Dove si andrà a finire? Se lo era domandato nel 1957 Mario Soldati nel suo viaggio (televisivo) lungo la valle del Po alla ricerca dei cibi genuini; se lo ridomanda Luigi Veronelli, con già una prima risposta, nella sua *Ricerca dei cibi perduti* (Feltrinelli, 1966). L'industria si rafforza, trasformando le lunghe cotture domestiche, le minestre in letteratura? Porsi il quesito è lecito, e si continuerà a lambiccarsi il cervello ripetendolo sino ai giorni nostri. Dagli anni del boom, prodotti genuini, cucine tradizionali, cibi perduti diventano il vaccino da usare contro la standardizzazione industriale. Veronelli è un intellettuale, si dice anarchico, ha contribuito con Carnacina a costruire un modello di cucina italiana autonomo da quello francese, ha pubblicato un libro sui cocktail e sta per rivoluzionare il mercato borghese del vino.

Negli anni Sessanta non ci sono solo autostrade e cibi perduti. Finiscono infatti con l'attuazione degli ordinamenti regionali e con i primi libri che pianificano la cucina di territorio a ridosso del boom. Il più importante è *Le ricette regionali italiane* di Anna Gosetti della Salda, del 1967, tuttora ristampato identico da Solares. Cominciato agli inizi degli anni Trenta, il quadro geo-gastronomico si consolida a ridosso dell'industrializzazione del paese con un rapporto ambiguo, critico ed empatico con essa. Per decenni il profilo identitario delle cucine italiane continuerà a ispirarsi a un unico modello, parcellizzato e unitario, favorito e omologato dai finanziamenti pubblici dei consigli regionali.

E il '68? La sua influenza sulla gastronomia comincerà a esercitarsi nel decennio successivo, con i «Quaderni di Controinformazione Alimentare» nati nel 1975 da un gruppo di tecnologi militanti. Ma un evento decisivo era intervenuto nel frattempo: il caro petrolio del 1973 che aveva portato l'austerità e una riflessione critica sui consumi. Il film *La grande abbuffata* di Marco Ferreri chiudeva in stile tragicomico un'epoca che Arbasino, meglio di ogni altro, aveva aperto, spiegato e documentato.

Altri percorsi di lettura:

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo
È stato facile

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi
Opere aperte

Andrea Cortellessa
Ritorno a Palermo

Torna al menù

Riti perduti

Il Gruppo 63 e il teatro in Italia negli anni Sessanta

Valentina Valentini

Nel 1963 viene varato in Italia il primo governo di centro-sinistra che dura fino al 1968: è il primo governo Moro... Ed è l'anno della *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht messo in scena da Giorgio Strehler. Lo spettacolo debutta dopo sei mesi di prove e 230 milioni di spese per l'allestimento, dura cinque ore e verrà ricordato (da Franco Quadri) come «l'approdo definitivo del brechtismo sulle rive estetizzanti di una nuova Arcadia». È il culmine della vita artistica del Piccolo Teatro di Milano, e al contempo della sua involuzione (causata da molteplici fattori, tra i quali la riduzione delle sovvenzioni statali). Sono anni in cui i teatri stabili, fortemente burocratizzati, vengono disertati tanto dai nuovi registi quanto dai nuovi autori. In scena vanno solo classici, appena conditi d'attualità. Ricorda ancora Quadri (nel *Rito perduto*, la monografia su Luca Ronconi pubblicata nel 1973) che in quel contesto Dario Fo e Eduardo De Filippo incarnano ancora la vecchia compagnia italiana, riunita intorno all'autore dei testi.

Ma il 1963 è anche l'anno in cui alcuni scrittori, poeti e critici, quasi tutti del Nord Italia, fondano a Palermo il Gruppo 63. Si tratta di un gruppo eterogeneo che si caratterizza, fin dalle sue origini, per un'apertura ai territori delle arti visive, della musica e dello spettacolo: territori dai quali tutti i più attivi componenti del Gruppo traggono impulsi decisivi. Che il primo incontro venga ospitato a Palermo nell'ambito della quarta *Settimana internazionale della nuova musica* non è dunque un caso, ma il segno dell'interdisciplinarietà che contraddistingue il movimento.

A Palermo, nell'ottobre del 1963, oltre a momenti di dibattito e letture di testi inediti, viene allestito e presentato al pubblico – con la regia per lo più di Luigi Gozzi – *Teatro Gruppo 63*, una serie di spettacoli che mostrano la predilezione dei giovani autori per un testo lavorato come materia acustica. Viene così impressa una svolta, sul terreno appunto della sperimentazione dei linguaggi, alla diatriba annosa se sia il teatro a respingere gli scrittori o viceversa, nel tentativo di risolvere l'altro annoso conflitto fra testo e scena: in quella che Giuseppe Bartolucci definisce «scrittura scenica». È proprio lui ad auspicare, su «Sipario»

nel '67, che il Gruppo «sappia conciliare questa autonomia con una ricerca scenica che ne sia l'equivalente sul piano teatrale, ossia ne offra la stessa quantità sperimentale, al di là di una “tradizione del nuovo”» (e sarà infatti sulle pagine di «Quindici», l'anno seguente, che Bartolucci lancerà la sua nuova proposta critica per la «morte immaginaria [...] della localizzazione architettonica del teatro», alla base del lavoro del decennio seguente sull'*espansione* della scena al di là dei suoi spazi tradizionali).

Una vera «scrittura scenica» adotta a Palermo, per esempio, Alfredo Giuliani in *Povera Juliet*: utilizzando le tecniche del collage e del montaggio, raccogliendo materiali degradati e banali, ricorrendo alle proiezioni di immagini, lavorando sulla sostanza acustica della parola: trattando insomma le parti degli attori come esercizio musicale a più voci. Della rappresentazione palermitana, articolata in tre parti e curata dal Centro teatrale di Bologna e dall'Act di Roma, troviamo notizia nel novembre dello stesso '63 sul primo numero della rivista «Marcatré» (fondata quell'anno da Eugenio Battisti) e sul numero di «Sipario» del gennaio 1964: intervengono rispettivamente Gozzi e Bartolucci, i quali avevano anche condotto la conferenza-dibattito che aveva affiancato lo spettacolo. Secondo Gozzi il teatro occupava una «posizione arretrata e sottosviluppata [...] su tutti i piani, da quello organizzativo al suo significato come presenza culturale»: il sasso lanciato nello stagno a Palermo aveva se non altro la funzione di «porre dei forti quesiti e movimentare le acque del teatro “ufficiale” italiano».

Nel luglio del '64 «Sipario» ospita una tavola rotonda fra critici, nella quale Bartolucci è affiancato da Ettore Capriolo ed Eugenio Ferdinando Palmieri. Viene invocato un «teatro di rottura», e Palmieri fa notare come manchino in Italia strutture adatte a rappresentare i testi dei nostri giovani autori: evidente il riferimento al repertorio del Gruppo 63. (L'anno seguente, per la verità, al Teatro Parioli di Roma su impulso anche di Toti Scialoja, si cerca di trovare una sede stabile per una «Compagnia Teatro dei Novissimi» diretta da Piero Panza: vengono messi in scena, nel giugno del '65, testi di Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani e Giordano Falzoni. Ma l'iniziativa non trova seguito.)

Nel terzo incontro del Gruppo 63, ancora una volta a Palermo nel settembre del '65, di nuovo vengono presentati spettacoli su testi di autori del Gruppo, con la regia stavolta di Carlo Quartucci: l'atto unico di Enrico Filippini *Giucò con la scimmia*, a base di danza e filastrocche nonsense, e *I sigari di Juppiter* di Germano Lombardi. Evidente lo sconcerto dell'articolista dell'«Ora» di Palermo, che dà conto a caldo dello spettacolo: «I personaggi essenziali sono tre: Juppiter, un grande industriale seduto su una costruzione altissima con un accappatoio e mutandoni attillati sino ai piedi; un giornalista mezzo ubriaco appoggiato al bancone di un bar e infine, ai piedi di Juppiter, Giuseppe Garibaldi». Non ha senso chiedersi, come di norma, quale sia il significato; conviene affidarsi alle emozioni e alle sensazioni indotte da questa «anticonformistica demolizione del mito di Garibaldi e della ufficialità nazionale»; ma il recensore conclude che ci sarebbe tutto da guadagnare a essere più chiari.

Pur contando il nostro teatro, già alla fine degli anni Cinquanta, sul lavoro di personaggi come Carmelo Bene, appunto Quartucci, Giuliano Scabia, Claudio

Remondi e Mario Ricci, è a partire dalle iniziative della neoavanguardia che si mettono per la prima volta in discussione le fondamenta stesse dell'istituzione teatrale. La linea teatrale del Gruppo 63 – se così possiamo definirla – passa attraverso la contaminazione con le altre arti, con una forte assunzione di ruolo della regia, secondo la tradizione delle avanguardie storiche, restituendo significato all'attore non tanto come segno e stilizzazione ma come «testimonianza scenica». Tanto Gozzi quanto gli scrittori riuniti a Palermo (Pagliarani, Balestrini, Sanguineti, Perriera, Malerba, Giuliani, Leonetti e Manganelli) guardano con interesse alla scrittura drammatica di Beckett e Ionesco, al teatro dell'assurdo; *Act sans paroles* è il loro modello: il testo è materiale scenico, sistema di notazione.

Per fare un paragone con la consapevolezza teatrale e con i punti di riferimento degli scrittori italiani estranei al Gruppo, è assai indicativa l'inchiesta svolta su «Sipario», nel maggio del '65 (vale la pena ricordare come proprio in quelle settimane approdasse all'Eliseo di Roma il Living Theatre, con *The Brig* e *Mysteries and Smaller Pieces*), da Marisa Rusconi: che ad autori come Calvino, Cassola, Montale, Moravia, Sciascia e Testori chiede in sostanza perché i letterati italiani non si occupino di teatro. Ma l'atteggiamento complessivo da loro mostrato (l'intransigenza nei confronti di un genere tradizionalmente considerato minore; il non voler essere subalterni alla mediazione del regista e dell'attore e alla risposta dello spettatore) non appare così diverso da quello degli scrittori intervistati da Ugo Ogetti alla fine dell'Ottocento (*Alla scoperta dei letterati*, 1895), che consideravano il teatro solo un intrattenimento e non una forma d'arte, in mano a letterati di serie B come i drammaturghi, al servizio delle compagnie e dei capocomici.

Nel frattempo Pier Paolo Pasolini si mobilita contro l'anestetizzazione e la desemantizzazione del linguaggio, lo scollamento fra senso e significato che trova nei testi dei Novissimi (*La fine dell'avanguardia*, in «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1966); non sorprende che nel *Manifesto per un nuovo teatro* (che proporrà ancora su «Nuovi Argomenti» all'inizio del '68), pur pregiando il lavoro dello «splendido» Living Theatre, si troverà a contestare tanto «il teatro della Chiacchiera che il teatro del Gesto e dell'Urlo» come «prodotti di una stessa civiltà borghese», proponendo di contro un teatro di Parola. Proprio l'esperienza dirompente del Living, invece, è nello stesso periodo al centro della riflessione degli autori del Gruppo 63 che si interessano al teatro: sul primo numero di «Quindici», giugno '67, Elio Pagliarani ne analizza la «contestazione fisica» ricollegandola alla lezione di Artaud; e il numero del «verri» dedicato al *Teatro come evento* (n. 25, dicembre 1967) è tutto improntato a questa «linea» (accanto ad ampi saggi di Luigi Gozzi e Cesare Sughi vengono anticipate pagine dell'edizione einaudiana, ormai imminente, del *Teatro e il suo doppio*, così come interventi militanti di Charles Marowitz e Peter Brook; c'è una sezione con interventi teorici di Arbasino, Falzoni, Filippini, Frassinetti, Giuliani, Gozzi, Lombardi, Manganelli e Porta; e soprattutto un'ampia intervista ai membri del Living – durante le prove dell'*Antigone* di Brecht a Perugia – realizzata da Sughi). Proprio il '67 è l'anno chiave. Dal 9 al 12 giugno si tiene a Ivrea il *Convegno per un*

nuovo teatro, dal quale escono gli epocali *Elementi di discussione* (pubblicati sul secondo numero della nuova rivista «Teatro», fondata da Ettore Capriolo, all'inizio dell'anno seguente), firmati da Bartolucci e Capriolo insieme a Edoardo Fadini e Franco Quadri. Sono linee d'indirizzo che la ricerca teatrale, nel nostro paese, continuerà a sviluppare sino a oggi. Si lavora anche in questo caso a partire dal Living, per un nuovo teatro inteso come comunità in cui non vi sia cesura fra l'esistenza quotidiana e la pratica artistica; in cui la scena occupi tutto lo spazio, non solo sul palcoscenico ma anche sulla strada; in cui il paradigma dell'environnement sia il denominatore comune di esperienze tanto delle arti visive quanto di quelle performative: tesi che vengono discusse nei *6 Axioms for Environmental Theatre* di Richard Schechner (tradotti da De Donato, nel '68, nel volume *La cavità teatrale*). Anche altri critici e artisti (Bellocchio, Cavani, Bussotti, Berberian, Liberovici ecc.), del resto, in questo torno di tempo lavorano su un'idea di teatro in sintonia coi rivolgimenti sociali, politici e artistici della fine degli anni Sessanta.

Lo spettacolo che pare realizzare in pieno questi assiomi e queste aspettative è, nel luglio del '69, l'*Orlando furioso* di Ronconi e Sanguineti, messo in scena prima nella chiesa sconsacrata di San Nicola a Spoleto, poi nelle piazze d'Italia e d'Europa: le foto di scena in appendice al *Rito perduto*, il libro pubblicato quattro anni dopo da uno dei «manifestanti» di Ivrea, Franco Quadri, testimoniano dell'irresistibile eccitazione e del clamoroso successo popolare di quell'esplosione di creatività. Ma proprio all'indomani del successo dell'*Orlando furioso*, con la chiusura di «Quindici», il Gruppo 63 cessa di esistere. I rapporti col nuovo teatro, da quel momento in poi, diventeranno un affare individuale dei singoli autori. Sanguineti (e con lui J.R. Wilcock) continuerà a collaborare con Ronconi, così come Roberto Lerici aveva già fatto con Bene e Quartucci (*Il gioco dei quattro cantoni. Un fatto di assassinio*, 1966), mentre Mario Ricci aveva utilizzato un testo di Balestrini (*Illuminazioni*, 1967).

La presa in carico del teatro da parte dei giovani scrittori italiani degli anni Sessanta è un fenomeno che gli storici del teatro hanno completamente rimosso, tant'è che ancora si attende una ricostruzione puntuale del lavoro teatrale svolto dal Gruppo 63; non è un caso che le pubblicazioni esistenti siano a cura degli stessi protagonisti. A guardarla da una prospettiva storica, come ormai si dovrebbe essere in grado di fare, la pur breve relazione fra letteratura e scena intercorsa nelle esperienze del Gruppo 63 appare ai nostri occhi, oggi, una delle tante «occasioni mancate» dal teatro italiano: senza che ne poté scaturire una rinnovata prospettiva di drammaturgia finalmente inscritta nello spazio scenico e non solo sulla pagina; oppure e viceversa del tutto autonoma, come fatto letterario, dalla materialità dell'evento teatrale.

Altri percorsi di lettura:

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Francesca Franco
Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani
Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai
Fotografia e scrittura

Antonio Porta
Saltami

Luigi Malerba
Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Torna al menù

Musica e Resistenza

Luigi Nono

La Resistenza occupa nell'opera musicale di Luigi Nono un posto importante. [...] A vent'anni dall'8 settembre, dall'inizio della guerra partigiana, abbiamo voluto porre a Nono quattro domande sulla sua posizione e sulla sua attività di compositore. Esse sono:

- 1) Che cosa significa per te, come uomo e come musicista, la Resistenza?
- 2) Come hai vissuto e come intendi un rapporto costruttivo fra l'esperienza musicale e la Resistenza?
- 3) In che modo *Intolleranza 1960* si è legata alle tue precedenti esperienze compositive?
- 4) In sede teatrale, ma anche in quella strumentale, tu rifiuti i principi dell'«opera aperta» e dell'aleatorietà. Perché?

(Luigi Pestalozza)

1) La Resistenza, come atto concretamente rivoluzionario e fondamentale della nostra vita, necessita provoca e forma scelte precise e coscienza innovatrice, non esclusivamente, e una volta per sempre, al tempo della lotta armata, ma nella sua complessa continuità, tanto più necessaria e costruttivamente determinante, considerati i vari tentativi e risultati di censura di imbrigliamento di retorica esaltazione e di mistificazione, cui è stata soggetta da parte dei partiti governativi, soprattutto dalla Democrazia cristiana.

Non limitatamente un glorioso vessillo del passato, quindi, ma lotta incessante e nuova coscienza in continuo sviluppo per l'azione soggettiva e nell'intenzionalità sul processo oggettivo conseguente ai principi ideali per cui tanti caddero e vengono tuttora assassinati.

Anche il musicista partecipa a questa lotta. Anzi proprio nella misura in cui egli vi contribuisce, non come specchio concavo o convesso, ma in modo originale e autonomo con i suoi studi, le sue ricerche, i suoi esperimenti, con la sua fantasia inventiva, in quanto egli dialettizza le sue due formanti, ideale e tecnico-linguistica, nelle loro particolari esigenze e proprietà, proprio in tal modo il musicista può realizzarsi compiutamente.

Il tema della Resistenza, nella musica, non è quindi da collegare unicamente

all'uso di testi e di situazioni di lotta partigiana, cioè fermato nel tempo, ma è potenzialmente presente in quelle espressioni in cui la verità e la novità di ricerca, di inventiva e di realizzazione amplia e sviluppa la capacità fantastica, l'intelligenza ricettiva e la coscienza dell'uomo teso all'eliminazione delle varie garrote della società neocapitalistica, per la liberazione socialista.

Ieri e oggi il tema della Resistenza dilaga anche nella musica come esigenza fondamentale da Lenin riconosciuta alla cultura, cioè per la condizione di «massima libertà all'iniziativa personale [...] massima libertà del pensiero e della fantasia» (a tal riguardo Vittorio Strada ne ha precisato lucidamente il significato nel numero di luglio de «Il Contemporaneo»).

2) In Italia nel dopoguerra si sviluppa una ricerca e una creatività musicale, che ben la differenzia da altre. All'urgenza di una tematica ideale nuova, provocata dalla Resistenza, si unisce una ricerca di mezzi tecnici adeguati, di nuove possibilità, compresa l'elettronica. L'impegno ideologico s'accompagna all'impegno del linguaggio.

Bruno Maderna, perno fondamentale della nuova situazione musicale italiana, ci indica la strada. Nel 1951 compone una cantata da camera, *Quattro lettere*;^[1] i testi sono ricavati da una lettera dal carcere di A. Gramsci, da una lettera a Milena di F. Kafka, da una lettera di un condannato a morte della Resistenza, da una lettera di un industriale. In questa composizione v'è un'interazione reciproca tra tematica ideale nuova e complessa e concezione e invenzione musicale in nuova proiezione. (Mai eseguita in Italia.) Eravamo allora in pochi, attorno a Maderna, a parlare di impegno totale, sia ideologico sia tecnico. Per anni, molti, soprattutto all'estero, alzavano le spalle.

Ora quasi tutti parlano di impegno: moralistico, tecnico, metafisico, esistenziale, pragmatico, cercando di contrabbandarlo come unico e possibile impegno della possibile sinistra culturale. E si divertono in velleitarismi protestatari, in solleticamenti dell'epidermide salottiera, in meccaniche copie da formule statistiche, in proclami sull'indeterminazione e sul caso come raggiunta libertà, e altro. Naturalmente distinguono la politica dall'arte, e negano, nella cultura, il diritto all'ideologia: guarda caso negano sempre e solo quella comunista.

Certo è il modo più gesuita di conformarsi, facendosene veicoli, all'equivoco dei tempi, del centro-sinistra da noi, delle *nuove frontiere* da altri,^[2] soggiacendo, coscienti o no, al trasformismo dell'ideologia neocapitalista. Allora come oggi v'è una tendenza musicale italiana, nella pratica, nella teoria, nella critica, che denuncia da una parte la limitazione di una presenza tecnologica, risultante pur sempre da una scelta ideologica, come dall'altra la limitazione di uno schematismo dommatico di tematica contenutistica. Né contenutismo volgare, né formalismo, quindi, ma responsabile presa di posizione del musicista verso il conflitto storico del proprio tempo, espresso adempiendo e stimolando il processo di sviluppo dei mezzi linguistici, a sua volta oggettivamente determinato.

È chiaro che il conflitto storico fondamentale della nostra epoca è caratterizzato dalla rivoluzione socialista in espansione nel mondo. La scelta storica del

musicista totalmente impegnato si manifesta soltanto nella ricca varia multiforme e spesso contraddittoria lotta per il socialismo.

Anche in questa tendenza musicale italiana la Resistenza vive e continua. Non solo proteste, non solo rivolte, non solo distruzioni linguistiche e ideali a vari gradi, ma il superamento di tali momenti pur significanti, attraverso la partecipazione dei musicisti con la musica alla coscienza e ai conflitti del nostro tempo.

3) Forse si può intendere che in *Intolleranza 1960* confluiscono tutte le mie esperienze, proiettate nella dimensione sonora-visiva del teatro. I temi, ideali e tecnici, della mia musica per Federico García Lorca, de *Il canto sospeso*, de *La terra e la compagna* (Pavese), dei *Cori di Didone* (Ungaretti – da me composti con il pensiero a Majakovskij, a Esenin, a Toller, a De Staël, a Arshile Gorky, non «suicidi», ma eliminati per «omicidio da parte della società») – del *Diario polacco '58* (determinato dal mio contatto con la realtà tragica, per il recente passato, e dal nuovo impulso di vita della Polonia) si sviluppano in *Intolleranza 1960*, e giungono con *Sul ponte di Hiroshima - Canti di vita e d'amore* (testi di Anders-Pacheco-Pavese), e con *Canciones a Guioamar* (Machado) a provocare la fantasia e l'invenzione altrimenti e nuovamente. La loro continuità è nella vita in cui oggi operiamo: vedremo nella nuova «opera» ora in lavoro.[3]

4) Perché credo al controllo cosciente del compositore sulla materia sonora. Heisenberg, interrogato sul possibile rapporto tra il principio di indeterminazione e un più ampio concetto di libertà, negava: il non controllo è ancora un motivo negativo, di non conoscenza di leggi strutturali non ancora scoperte.[4]

Nell'interazione degli elementi compositivi, all'attuale possibile costituzione e trasformazione, strumentale ed elettronica, del suono, deve corrispondere una nuova organizzazione compositiva.

Rifiuto altresì l'eguale-contrario dell'aleatorietà: i tentativi di organizzare i materiali in base a loro presunte leggi formali *scientificamente* dedotte da esse.

La forma è il momento in cui si manifesta, al massimo grado di libertà inventiva, la presa di coscienza creativa, da parte del compositore, della materia come mezzo espressivo del contenuto.

Anche in questo senso, l'insegnamento di Arnold Schönberg è fondamentale.

Da «Rinascita», n. 34, 7 settembre 1963; poi in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, *Ricordi LIM («Le Sfere»*, n. 35), Milano, 2001, vol. I, pp. 144-147.

1. *Quattro lettere* (*Kranichsteiner Kammerkantate*) per soprano, basso e orchestra da camera, composte in realtà nel 1953. È significativo che Nono dati la composizione di Maderna anteriormente alle proprie composizioni di ispirazione politica, come gli *Epitaffi a Federico García Lorca* (1952-53).

2. Allusione al noto slogan di John F. Kennedy.

3. Si tratta probabilmente del progetto teatrale incompiuto *Technically Sweet*, su testi di Emilio Jona, cui Nono stava lavorando nel 1963.

4. Cfr. Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, *Discussione sulla fisica moderna*, traduzione di A. Verson, Einaudi («Biblioteca di cultura scientifica», n. 59), Torino, 1959, pp. 22-24.

Altri percorsi di lettura:

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Torna al menù

La Nuova Musica a Palermo

Luigi Pestalozza

In apertura, un accenno al ben significativo incontro a Palermo, nel 1962, in un ristorante, fra Nanni Balestrini che a Palermo è per seguire le Settimane internazionali di nuova musica iniziate due anni prima, Luigi Nono che a Palermo è per la prima, alle Settimane, del suo *Sul ponte di Hiroshima*, che dialogando fra loro e con il barone Francesco Agnello, anch'egli al tavolo e che delle Settimane è stato uno dei principali fondatori – in sintonia d'intenti nei rispettivi campi, la musica del cambiamento che ricerca e formula una nuova lingua musicale che comunica i rapporti cambiati o da cambiare nel mondo, particolarmente in Italia, e la poesia e la letteratura che il gruppo dei Novissimi di cui con Sanguineti, Porta, Pagliarani, Giuliani, è parte, che sono nati per dare corpo e forma, antagonistica forma, allo scrivere non soltanto poetico: per cui progettano un più articolato e incisivo gruppo di scrittori, di poeti, di critici impegnati, appunto come la nuova musica italiana lo è, a stare attivamente nella rottura e riconcezione, ricostruzione, di tutti i rapporti, o dunque nella vera storia italiana alternativa a quella di prima dell'aprile 1945, di prima della rottura verticale con tutto il precedente italiano anche culturale, poetico, musicale, ecc. Per cui Nono dice subito a Balestrini di fare come il Gruppo 47 in Germania che si è formato in un contesto significativo dei suoi intenti, con Balestrini tanto d'accordo che subito nasce la proposta, altrettanto subito condivisa da Agnello, di dare vita e forma a quello che così sarà l'anno dopo, a Palermo, nelle Settimane internazionali di nuova musica, il Gruppo 63. Salvo precisare che questo *naturale* coniugarsi attorno a una tavola ristoratrice, di musica e poesia, letteratura – che fra l'altro già dagli anni Cinquanta cambiano lo stato delle rispettive cose, e che dunque sta dentro il cambiamento dello stato delle cose italiano come dunque questo sta in loro – andava accennato per capire fino in fondo come mai negli anni Sessanta i due ambiti lavorano insieme.

Lo straordinario è che il comune antagonismo rispetto allo stato delle cose presente in realtà nel mondo, per quanto li riguarda in Italia, li interrela a tutti i livelli di coscienza critica delle contraddizioni appunto non certo soltanto italiane, generali, che sui rispettivi versanti li fa scrivere, comporre, incontrarsi. Ovvero, proprio quanto alla musica, italiana, nuova nel nostro preciso caso, e però entrando così nella ragione e nel senso di questa nostra giornata, va

sottolineato quello che vuole dire che i suoi principali ideatori, compositori, portatori del nuovo musicale a cui Palermo intitola le sue particolari Settimane, si coniugano presto, già negli anni Cinquanta grazie allo Studio di fonologia milanese, con l'elettronica, con la tecnologia del suono che va oltre la nota, con il comporre che così va oltre la storia compositiva musicale dei secoli alle spalle, e intanto si incontrano con il Gruppo 63.

In altre parole, Luciano Berio, Angelo Paccagnini, Bruno Maderna, Giacomo Manzoni, Luigi Nono, appunto per restare nella nostra giornata, sono musicalmente, in termini di nuova musica, diversi fra loro: ma sempre dentro il progetto, il lavoro, il pensare, l'inventare antagonisticamente su tutto il fronte della vita, del mondo, che per parte loro i Pagliarani, i Sanguineti, i Balestrini, gli Eco, e via entrando nel Gruppo 63, del tutto ovviamente, senza problemi, propongono e portano avanti in parallelo, ma infine perché il loro fare e pensare innovativamente, nel proprio campo di impegno, il suono stesso delle parole, la lingua e quindi la comunicativa di idee e pratiche di vita antagoniste a quelle dominanti estranee al loro vero letterario, poetico, riconoscono come parte organica al loro cambiare, appunto attraverso il suono delle parole che cambiano, i rapporti, il mondo, la vita degli uomini senza confini. Ovvero l'ascolto di un andare in parallelo, insieme, interrelandosi, fra generi che non accettano più di essere divisi, di andare ciascuno per la propria strada, non è, non deve essere un ricordo, perché nell'oggi restaurativo del passato, pratico e teorico della «fine della storia» – come fu detto e scritto, fatto diventare senso comune – ricondotta dunque a prima del suo cambiamento precisamente esploso nel XX secolo, non per niente anche del Gruppo 63 e degli anni musicali Sessanta aperti dalle palermitane Settimane internazionali di nuova musica, ci fa ascoltare, appunto oggi, l'altro possibile reale non soltanto poetico, musicale, letterario e via elencano, o dunque ci fa capire il senso senza fine di portata, nei secoli, del sempre antagonistico «eppur si muove» galileiano.

Altri percorsi di lettura:

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Torna al menù

Arte totale

Achille Bonito Oliva

L'opera degli artisti qui rappresentati in sintonia con un sentimento di sconfinamento dell'arte verso la vita, tipico del Gruppo 63, si pone sotto il segno dell'arte totale: uno slittamento intrecciato di generi compenetrati tra loro in maniera iterata e nello stesso tempo frammentaria. Disegno, gestualità, mimica, danza, musica, architettura, teatro si attraversano in uno spazio che prima di essere fisico è mentale. Di questo infatti possiede la simultaneità di molti eventi e l'assemblaggio di molte situazioni. Comunque quello che regge l'intera intelaiatura dell'opera è il *frammento*, la frantumazione della dimensione spaziale e temporale, un'afasia capace di portare l'azione fuori da ogni sistema di previsione. L'immagine nasce dall'incrocio di una costellazione di collegamenti che coinvolgono oggetti e persone alla stessa stregua, fuori da qualsiasi scala e gerarchia. Tutto si muove dentro un'idea di campo, inteso come luogo di mobili relazioni che si dilatano e accorciano fuori da ogni progetto di misura e di distanza. Nulla preesiste: il campo è l'effetto sincronico di un funzionamento della sensibilità capace di orchestrare una pluralità di presenze fuori dalla comunicazione logico-discorsiva dell'azione quotidiana o del teatro tradizionale. L'azione è il frutto di uno smontaggio, di una riduzione del linguaggio gestuale e verbale, dunque comportamentale, alle proprie grammatiche elementari, alle strutture minime che ne compongono la complessità. La scomposizione è frutto di questo minimalismo capace di produrre una rappresentazione dilatata, una sottolineatura dell'evento ma non in senso enfatico bensì come movimento che dall'interno passa all'esterno per darsi in termini di espressione e di immagine. Il rallentamento e la ripetizione producono una temporalità orizzontale che favorisce una felice frantumazione degli elementi, evita la condensazione in una trama organica e lascia oggetti e comportamenti in una situazione di intenzionale scollamento, come in uno spazio sotto vuoto pneumatico o siderale sottratto alla legge di gravità. La ripetizione è la standardizzazione del gesto, la riproduzione meccanica del comportamento che questi artisti mettono in evidenza attraverso il rallentamento dello stereotipo. La rappresentazione è il frutto di piccole immobilità dinamiche, di una somma di drammi modulari capaci di fondare una sorta di spazio afasico e imprevedibile, con un respiro interno senza centro costellato di periferie attive e intense. Ogni attore è portatore di un

campo magnetico che per tangenza entra in rotta di energetica collisione con altre presenze sceniche. Succede allora che si creano accensioni di suoni, gesti e parole, che come nel teatro barocco lavorano per accumulazione e associazione. Il doppio gioco è il necessario margine di ambiguità e ambivalenza che ogni opera deve avere, il bisogno della forma e il desiderio di sfuggirvi, il rituale rassicurante e lo scarto improvviso fuori dal codice, la ripetizione e l'afasia dunque. Queste due polarità reggono interamente l'azione, impregnata anche da altre apparizioni e agnizioni: oggetti in scala miniaturizzata o dilatati in una misura incombente e improvvisamente minacciosa. L'afasia non è soltanto gestuale ma anche visiva e percettiva, mette lo spettatore nella condizione di allarme perenne, in quanto immerso in una rappresentazione non garantita da alcuno stile. Perché l'opera degli artisti totali si muove con sereno pragmatismo attraverso molti riferimenti e citazioni senza mai identificarsi con alcuno di essi. Gesto o segno figurativo o astratto, geometrico o fluido, sonoro o silenzioso, esiste sempre uno scollamento tra parola e immagine, tra azione e suono. In questi interstizi cova l'energia oggettiva del mondo. In questi buchi neri della sensibilità collettiva il pubblico pratica una scoperta dello sguardo nel tessuto dell'evento. Uno sguardo che non si ferma ai dettagli psicologici. Che non crede alla verità dei fatti semmai all'energia latente a questi sottesa. Che funziona per accelerazioni e rallentamenti, frontalità e lateralità, chiarezza e accecamento, per attenzione e disattenzione. Proceede in tutte le direzioni, come introspezione e come prossemica, come esperienza vissuta della distanza. Non si sorprende davanti a nessuna scena, non ha progetti di vedute prefissate né inibizioni verso inediti paesaggi. Imparare a guardare significa anche imparare ad agire, a stabilire contatto, a fare esperienza del proprio corpo e dei suoi dintorni, del tempo contratto nell'attimo o dilatato, dello spazio smisuratamente grande e di quello smisuratamente piccolo. Dunque uno sguardo che ha una gittata curva, una capacità di associazione che sconfigge ogni impedimento spaziale e temporale. E allo stesso tempo un'attenzione che non è soltanto statistica, abituata a osservare ciò che già esiste e a omologarlo, ma penetrante oltre i limiti della convenzione. Dal disegno al teatro, alla musica, al cinema, all'architettura e alla letteratura, gli artisti esplorano processi semplici di creatività, attivati mediante una scomposizione di tutto ciò che è articolato e che cerca, fuori da ogni caratterizzazione biografica o psicologia, varchi verso sentimenti primari ed elementari, verso lo scheletro di comportamenti capaci di attirare dentro di sé libere associazioni mentali e stati emotivi inediti che producono il piacevole tremore della creazione. Lo slittamento dei generi accompagna la crescita di questa condizione dilatativa ed espressiva, che tende verso il senso di un teatro totale, verso un'immagine capace di sintetizzare dentro di sé l'intensità di un'esperienza cosmica, lo stato involontariamente filosofico di coscienze intuitive delle connessioni del mondo. L'inseguimento di un sentimento primario del mondo come rappresentazione pone le opere degli artisti totali sotto il segno di una cadenza wagneriana, sfrondata però da rigurgiti simbolici e decadenti. L'arte diventa immagine di esperienza, apertura verso piste sconosciute, saldatura solidale tra universi psichici separati e talvolta abbandonati dalla convenzione

sociale. Tale saldatura avviene lavorando sul limite della percezione, sullo sfondamento della conoscenza normalizzata dalla ragione verso la precarietà di un contatto necessariamente sfuggente.

L'opera diventa una costruzione tattile, visiva e sonora ma anche una macchina della memoria e dell'esperienza che aiuta lo spettatore a mettersi sulla stessa lunghezza d'onda, quella di una conquista dello sguardo totale. Per questo l'artista procede per immagini, in quanto capaci di trasmettere fantasmi evidenti e lampanti, operanti sulla possibilità del contagio. Il contagio rappresenta per lo spettatore la fine del viaggio, il riconoscimento di aver partecipato al varco di una soglia, su cui liberare il proprio sguardo come possibilità di sporgersi con tutto il corpo dalla finestra del proprio occhio.

Altri percorsi di lettura:

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Torna al menù

Quel suono che è nella parola movimento

Francesca Franco

Esauritosi l'epos della ricostruzione, il neorealismo non riesce a raccontare la società del dopoguerra, tanto meno il suo *male oscuro* indagato invece dal *cinema-pensiero* di Michelangelo Antonioni, che nei tempi sospesi e negli spazi vuoti della narrazione filmica svela la crisi della sensibilità moderna, in cui i sentimenti perdono ogni carattere romantico per diventare inesplicabili grovigli mentali. Questo senso di latenza o di indicibile troviamo negli *Schermi* di Fabio Mauri, che sottendono una riflessione sul fenomeno della percezione psicologicamente inteso, ricodificato nei suoi meccanismi dal cinematografo che dal 1947 la «Revue Internationale de Filmologie» investiga con spirito interdisciplinare: parlando di analogia tra film e sogno e tra spettatore e sognatore; del rapporto tra cinema e istruzione, per la capacità che questa «macchina per pensare» ha di attivare processi inconsci di proiezione/identificazione. Tanto che proprio all'interno delle società più razionali e tecnologicamente avanzate teorizza la *natura immaginaria dell'uomo*. Sulla quale però pesa il falso giudizio razionalistico, riproposto nel 1963 da Manfred Bleuler, di una presunta analogia tra pensiero onirico e delirio psicotico, in accordo con il dogma del peccato originale e dell'inconscio perverso.

Della dimensione mediale/irrazionale dell'immagine è consapevole Mario Schifano, che fa della pittura un campo di sensibilizzazione emozionale da cui affiorano frammenti asintattici di realtà capaci di cogliere, come in *Blow up*, la violenza invisibile della società del benessere. Nel saccheggio sistematico di un patrimonio linguistico condiviso l'artista fa della tela il luogo di proiezione di diapositive, di still rubati a tv, giornali, pubblicità e alla storia dell'arte celebrata dall'industria culturale. Anche l'uso di filtri colorati è mutuato dal piano cromatico del cinema: antirealistico in *Une femme est une femme* di Godard; espressivo in *Deserto rosso* di Antonioni; piegato da Fellini in *Giulietta degli spiriti* a una ricodificazione del meraviglioso che non distingue tra realtà e allucinazione, in ossequio all'adagio caro a Freud e all'alienistica dell'Ottocento. E c'è da chiedersi se non sia questo l'inganno culturale che in quegli anni di speranze brucia anzitempo quanti vorrebbero dire qualcosa di diverso, ma non sanno pensarlo né riconoscere *Cimiteri di opinione* su labbra ribelli.

Da qui Baruchello muove la sua esplorazione nell'ambito dell'infrasottile, per

registrare in fieri l'attività della mente e il muoversi del pensiero. Una ricerca condotta con spirito enciclopedico, che approda al cinema in quanto mezzo di riproduzione-e-trasformazione del presente in immagini e, dunque, in linguaggio. Segni lessicali sono i suoi *minima visibilia*, aventi origine, prima ancora che iconica, verbale e fonetica, in sintonia con le strategie di Roussel e i giochi di parole cari a Duchamp. Formicolanti sulla tela, fanno apparire il suo spazio bianco vasto quanto il mare aperto e in *Mi viene in mente* (1966) conquistano la forma letteraria del romanzo, che fa propria l'ambizione antica di rappresentare la vita, qualsiasi cosa della vita in qualsiasi modo, anche quello del montaggio decostruttivo.

Che nelle mani di Nanni Balestrini diventa congegno grammaticale e dispositivo inventivo inesauribile, capace di liberare con accostamenti arbitrari ma non casuali il linguaggio dei media da banalità e vuote ripetizioni di frasi fatte, costringendolo ad autogenerare un senso più ampio di relazioni. In sintonia con la riduzione dell'Io perseguita dai Novissimi, occulta l'autore dietro le combinazioni di un software e sull'impersonalità costruisce *Tristano* (1966): un romanzo ready-made di materiali eterogenei prefabbricati assemblati a comporre un nuovo epos da editare in un numero illimitato di varianti per conquistare alla scrittura uno stato di rizomatica incompiutezza.

Se Balestrini decostruisce, Adriano Spatola passa le parole al trita-documenti, le fa esplodere in frammenti verbali ai limiti dell'afasia e sulla scorta dei *Testi-superficie* di Franz Mon compone a collage *Zeroglifici* rispondenti a valori grafici e visivi. Poiché non esiste un pensiero senza corpo, né un corpo vivente senza pensiero, fa della lingua *parola incarnata e immagine sonora* e alla vita ridotta a simulacro risponde con una serrata dialettica tra dire-e-fare, tra persona in azione e parola declamata, che intrattiene con il pubblico un rapporto fisico.

Lettera e senso non possono, infatti, che procedere insieme, perciò Corrado Costa riconquista loro membra, volto e voce attraverso il corpo del poeta. Contro la separazione di parole e immagini operata dalla scrittura fonetica e dalla tipografia recupera motivi figurati attraverso un narrare basso, lontano da intenti alti e postulati filosofici quanto la cucina di una casa di campagna a Mulino di Bazzano, dove si coltiva una *poesia totale*: disponibile al confluire di impulsi extraletterari e vissuta come espansione della vita di cui non si sospetta l'esistenza, arrivando a scegliere la tridimensionalità dell'oggetto e a invadere ogni supporto.

Quanto il ductus di Costa è corsivo, quasi fumettistico, tanto quello medianico di Sylvano Bussotti ha un nitore calligrafico. In lui la linea assurge all'astrazione o suggerisce atmosfere pagane atte a mettere in musica la poesia di Pasolini. Sulla parola danza infatti l'arte totale di Bussotti, che miete in un sogno di Rinascimento composizione musicale e disegno, pittura e poesia, arrivando nei pentagrammi dipinti alla fusione di suono e segno.

A lui si deve l'incontro dell'ambiente artistico fiorentino con la musica di John Cage e il principio di indeterminazione che la regola, capace di restituire una realtà interamente dinamica, che è poi il mondo descritto dalla fisica quantistica. Principio che Giuseppe Chiari conosce bene, provenendo da studi di matematica,

e che mette in atto in pratiche di combinazione algebrica della concezione musicale nelle performance della propria musica e in concerti concepiti insieme con il pubblico. Nella sua *Musica senza contrappunto* (1969) la materia è una folla di oggetti di cui l'artista indaga le qualità per evidenziarne le possibilità d'espressione in relazione al corpo e ai gesti del musicista. L'assenza di notazioni tradizionali sulla partitura, la preparazione dell'azione, la trasformazione dell'esecuzione musicale in uno spettacolo più complesso evidenziano il processo concettuale di creazione accolto da Chiari, che lo porta a aderire a Fluxus sin dalle prime ore, condividendone l'idea di un'arte che sconfina nella vita fin quasi a confondersi con i suoi ritmi.

Con il Gruppo 63. Arte totale - Mostra all'Auditorium Parco della Musica - Roma, 18 ottobre - 3 novembre 2013

Altri percorsi di lettura:

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi
La grande trasformazione

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Furio Colombo
È stato facile

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi
Opere aperte

Andrea Cortellessa
Ritorno a Palermo

Alberto Capatti
Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Torna al menù

Totalità nell'arte d'oggi

Enrico Castellani

Le persone di buona volontà coniano e applicano all'arte attuale, allo scopo di comprenderla e divulgarla, sempre nuovi attributi, che però sono sempre meno adatti nell'etismo e nel significato a definirla, anzi, essendo suscettibili di sublimarne un aspetto a detrimento del tutto unitario, sono anche fonte di confusione. Parlare di arte monocroma significa infatti dare molta importanza all'aspetto esterno di un movimento per nulla estetizzante, dimenticandone il significato storico irripetibile in ordine di tempo, e porta all'errore di convalidare qualsiasi superficie dipinta di un colore uniforme, o il bassorilievo o il grafito sull'intonaco, anche quando all'origine di queste manifestazioni altro non esista che l'allargarsi della macchia fino ai bordi della tela o un mal dissimulato naturalismo impressionistico o ancora un retorico esistenzialismo chiesastico; questo errore era già stato fatto, ed esiste ora un'accademia dell'arte monocroma e, come fu un tempo in cui tutti scopersero d'avere fatto delle macchie nel 1925, ora molti sostengono d'aver dipinto dei quadri tutti bianchi o rossi o blu nel 1940.

La verità è che la monocromia è stata l'ultima chance della pittura per differenziarsi dalle altre arti; la superficie che ha di volta in volta descritto, alluso, suggerito, che è stata teatro di idilli e drammi e vaniloqui, ora è muta. Sull'ultimo atto della pittura è caduto un sipario monocolore e sarebbe vano indugiare in mistica contemplazione. Analogo discorso potrebbe essere fatto a proposito di tutte le parziali verità che di volta in volta, e spesso secondo le ritardatarie scoperte di qualche critico molto ascoltato, paiono accaparrare l'attenzione fino a essere oggetto di teorie sedicenti totali e definitive in materia d'arte.

È ben acquisito che il movimento è prerogativa particolare dell'arte d'oggi, e che la struttura è un elemento essenziale del movimento, ma il differenziarla ci fa cadere nell'aneddotico e il movimento diventa figurato, cioè illusorio, e il tempo vi rimane estraneo. D'altra parte a qualsiasi volume virtuale preferisco il motore che non muove niente, ma, ben carenato, è oggetto vibrante di potenza; un brutto quadro lanciato a velocità supersonica rimane quello che è, e ben presto sparisce alla vista, ma un'opera che esiste in virtù di un moto fisico rovescia i termini del nostro problema perché servendosi del procedimento scenografico

tende a ritmare artificiosamente il tempo e perciò a falsificarne l'entità; là dove al tempo noi diamo importanza di medium stesso della comunicazione.

Infatti siamo meno commossi dall'opera in sé che dal suo coniugarsi in sede storica con la somma di esperienze e di istanze che ci circonda. È in questo senso che prediligo definirmi realista contro i retorici di realtà eternamente immutabili e gli esteti di formule parascientifiche.

Le mie superfici in tela o laminato plastico o altro materiale, plasticamente smaterializzate dalla mancanza del colore, in quanto elemento di composizione, tendono a modularsi, accettano la terza dimensione che le rende percettibili; la luce è ormai strumento di questa percezione: vi sono abbandonate nella sua accidentalità, forma e intensità contingenti. Ma non facendo più parte del dominio della pittura o della scultura, e dell'architettura potendo assumere il carattere di monumentalità o ridimensionarne lo spazio, sono il riflesso di quello spazio interiore totale, privo di contraddizioni, cui tendiamo, e pertanto esistono, in quanto oggetti di istantanea assimilazione, la durata di un atto di comunicazione; prima che il tempo le confini nella loro materiale precarietà.

Testo del 1958 pubblicato in «Zero», n. 3, Dusseldorf, 1961.

Altri percorsi di lettura:

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi
La grande trasformazione

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Furio Colombo
È stato facile

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi
Opere aperte

Andrea Cortellessa
Ritorno a Palermo

Alberto Capatti
Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Torna al menù

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Ada De Pirro

L'emozionante sequenza di opere di Gastone Novelli, esposte al Macro di Roma in collaborazione con l'Archivio Novelli, ha tracciato un'ipotesi di racconto del suo lavoro fondato sulla costruzione di «universi linguistici» creati con frammenti di segni, simboli, parole raccolti da testi e culture diverse. I suoi amici scrittori, come Alfredo Giuliani a cui si deve il titolo della mostra, accoglievano il carattere verbovisivo delle sue opere come una coniugazione delle sperimentazioni che andavano facendo negli stessi anni, volte alla distruzione del linguaggio definito da Novelli «accademico».

La selezione fatta dalle curatrici Paola Bonani e Benedetta Carpi De Resmini muove dall'apparizione delle prime scritte calligrafiche nelle opere su carta (circa trenta) che vanno dal 1957 fino alla scomparsa dell'artista nel '68. Il dialogo tra un importante dipinto presente in mostra, *Il re del sole* del '61, e le carte, tutte concepite come opere compiute, aiuta a leggere il passaggio dalle prime, di carattere più informale, come di muri calcinosi su cui compaiono le prime scritte (*Il cervello*, *Scorcio del primo tema*), a quelle successive dove l'inserimento di griglie (*Un gros gibier étendu*, *Alfabetiere 1*) e schemi precariamente modulari attiva altri livelli di lettura e altri riferimenti culturali con la presenza di sequenze numeriche (*Senza titolo* del '62 e del '64) o di lettere A (*Senza titolo* del '68). La scelta delle opere ha permesso di cogliere l'omogeneità del lavoro di Novelli pur nella sua caleidoscopica frammentarietà. C'è una coincidenza temporale tra le opere e l'approfondirsi dei rapporti di Novelli con gli scrittori dell'avanguardia internazionale, in primo luogo Beckett, e quella italiana, soprattutto Giuliani (col quale esegue opere a quattro mani), Giorgio Manganelli (di cui illustra *Hilarotragoedia*) ed Elio Pagliarani. L'artista fa propri i caratteri di quelle sperimentazioni linguistiche che adottavano la scomposizione, l'asintattismo, l'andamento glossolalico e l'artificiosità del gioco linguistico per affermare lo scollamento del linguaggio dalla realtà.

L'intensità dei suoi rapporti con scrittori e altri artisti è documentata da opere in forma di fumetto (*Viaggio di Brek*) e dai materiali contenuti nelle cassettiere poste al centro della sala dove, con un intento catalogatorio che sarebbe piaciuto a Novelli, si dà conto della febbrile attività dell'artista che insieme ad Achille Perilli fonda le riviste «Esperienza Moderna» (1957-59) e «Grammatica» (1964-76),

quest'ultima con Giuliani e Manganelli. Come teorico Novelli scrive numerose dichiarazioni di poetica che alla fine dei suoi anni diventano sempre più politiche, culminando con la clamorosa azione di protesta alla Biennale di Venezia del '68. Alcuni rari cataloghi, come quello della mostra del '66 al Ferro di Cavallo sui suoi appunti dei viaggi in Grecia, storicizzano parte dell'intensa attività dell'artista in esposizioni spesso di carattere internazionale. I video di e su Novelli testimoniano del livello sperimentale della sua opera.

Se questa mostra è stata una delle molte iniziative promosse a seguito dell'uscita del primo volume del catalogo generale di Novelli (Silvana, 2011), curato da Paola Bonani, Marco Rinaldi e Alessandra Tiddia, anche la pubblicazione del volume di Rinaldi, *Tutti gli universi sono possibili*, è un importante contributo alla difficile ricomposizione del puzzle rappresentato dalla personalità artistica e umana di Novelli. La cifra del suo lavoro non abilita interpretazioni definitive e univoche, ma consente un tentativo tenace di interpretazione degli indizi disseminati nelle sue opere e nei suoi scritti teorici. Fin dall'introduzione Rinaldi indica nella cultura francese degli anni Cinquanta e Sessanta uno dei riferimenti più vicini a Novelli, che fece sue alcune strategie linguistiche come quelle della finzione (presente anche in Manganelli) e della frammentarietà.

In un andamento circolare che nega l'idea di storia, Novelli inizia il suo percorso andando alla ricerca di una mitica originarietà alimentata negli anni brasiliani dalla frequentazione di Emilio Villa. La scoperta di Klee, la lettura dei testi di Lévi-Strauss e Jung gli permettono di raccogliere una quantità eterogenea di segni verbali e iconici da proiettare in un continuo fluire nel presente. Gli slittamenti a cui Novelli sottopone i materiali catalogati sono finalizzati alla realizzazione di un linguaggio «magico» che possa creare *una realtà indipendente dalle circostanze*. Rinaldi mette l'accento su uno degli esercizi fondanti dell'artista – evidente anche nella mostra al Macro – che, adottando «una strategia retorica dell'errore, del lapsus, del balbettio, della cancellazione, della ripetizione», accende, come in Beckett, «le zone d'ombra del discorso oscurate e occultate dal pensiero razionale».

Nei saggi lo studioso si sofferma su importanti momenti dell'attività dell'artista anche come curatore di *Antologia del possibile* (Scheiwiller, 1962), un significativo esempio di contaminazione linguistica di quegli anni che si presta a una lettura multipla. Riguardo ai disegni eseguiti per *Hilarotragoedia* Rinaldi parla della preferenza per il «procedimento della nota a margine, del commento, dell'annotazione», lo stesso utilizzato dagli scrittori della neovanguardia italiana e francese. L'ultimo saggio, *Lete e Mnemosine. Lo sguardo laterale sul mondo*, rappresenta una sintesi efficace delle analisi svolte dallo studioso sull'opera di Novelli. La condizione di prigioniero vissuta dall'artista nella sua precoce e terribile esperienza di partigiano diventa dimensione esistenziale di chi ha come unica possibilità quella di adottare uno sguardo laterale sulla realtà che consente di creare universi possibili «fatti di segni che vanno decifrati» e che dichiarano il fallimento di beckettiana memoria.

Gastone Novelli. Scrivere la pittura disegnare il linguaggio - a cura di Paola Bonani e

Marco Rinaldi

Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli

Bagatto, 2012, 57 pp., € 12,00

Altri percorsi di lettura:

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Torna al menù

Con il Gruppo 63. Artisti

Achille Bonito Oliva

Negli anni Cinquanta gli artisti considerano l'opera d'arte come un'estensione della propria esistenza. Un cordone ombelicale lega sia l'opera all'artista sia lo spazio fluente dell'immaginario allo spazio appiattito e orizzontale del mondo quotidiano. Ne deriva perciò, in una visione mistica e assoluta dell'arte, la speranza di allontanarsi dalla banalità tragica e anonima della vita per via di un atto, la creazione artistica, che glorifica il valore individuale della soggettività. Il materiale e il suo uso sono saldati insieme in un unico concetto di arte: arte è quello che emerge come prodotto del contatto traumatico con l'esistenza. L'opera è la fine di un viaggio mistico nel territorio buio dell'immaginazione, un punto d'arrivo, di riferimento nella vita che si presenterebbe altrimenti come sparsa e frammentaria.

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta un gruppo di artisti rovescia questa teoria, partendo dal concetto che l'arte è un'attività specifica e autonoma, come in parallelo dialogo e intreccio agiscono i poeti, teorici e scrittori del Gruppo 63. L'esperienza creativa si fonda su una forma di espressione che ha bisogno di tecniche specifiche e di una chiarezza di azione che controlla lo sviluppo dell'opera d'arte, ora considerata come una realtà in sé staccata dallo scopo soggettivo del suo creatore. Contro l'«eteronimia» dell'arte, questi artisti sostengono la sua autonomia; in opposizione al concetto di arte come avventura liberante e non controllata, propongono una diversa coscienza del proprio ruolo che li porta a vivere professionalmente la propria ricerca. Spezzano il cordone ombelicale con l'opera e adottano un cinismo attivo che permette il controllo della propria attività e l'analisi del linguaggio. Essi non credono più al valore assoluto dell'arte ma in un valore relativo che nasce solo dalla coscienza «metalinguistica» dell'arte, in quanto mezzo d'espressione. Perciò la riduzione dell'arte a zero, alle proprie regole fondamentali, che permette una ricerca come affermazione di tautologia linguistica. Questo nuovo atteggiamento analitico determina un salto qualitativo ma anche politico, nel senso che l'artista non confonde più arte e vita, né può risolvere le antinomie della storia mediante l'arte, può soltanto operare un approfondimento e un salto in avanti nella ricerca artistica.

Inserito nella storia e sottoposto ai suoi contraccolpi, l'artista sente la precarietà

dell'esistenza fino alla coscienza lucida dell'impossibilità di riscattarla attraverso l'immaginario, il quale risponde a regole esatte che sono poi quelle del linguaggio; è sempre fondato dentro la realtà, ma perché si formuli nell'opera è necessario un procedimento rigorosamente analitico, che scinda il disordine della vita e l'ordine dell'arte. Alla realtà parziale del quotidiano l'artista degli anni Sessanta risponde dunque con la totalità relativa dell'opera, che ha ormai perduto tutte le proprie allusioni ai traumi dell'esistenza e ha invece acquistato un suo splendente *superficialismo*, ossia la coscienza del carattere bidimensionale del linguaggio, della sua qualità di essere oggetto e soggetto della creazione. Ora l'opera d'arte non esprime l'urgenza di spingersi verso la vita, ma piuttosto quella di analizzare la distanza che vi intercorre e la peculiarità del linguaggio artistico rispetto a quello della comunicazione quotidiana.

Se alcuni di questi artisti introducono la necessità del procedimento analitico, altri operano mediante un processo sintetico. Entrambi sono alla base dello sviluppo dell'arte degli anni Sessanta, nei suoi caratteri processuali, concettuali e comportamentali. Il termine *processuale* indica il lavoro di quanti intendono evidenziare più che l'oggetto il processo creativo, il fare pragmatico dell'arte. L'opera è il risultato non tanto di un'organizzazione formale dei materiali quanto della diretta presentazione di essi, per celebrarne le qualità di energia e tensione. L'arte diventa il luogo dove l'artista, attraverso il fare, realizza una conoscenza del mondo grazie a una identità di pensiero e azione. Non è importante il risultato, l'opera compiuta, ma il processo atto a promuoverla. A monte sta una mentalità spontaneista che alla compatta negatività della storia oppone il gesto della creazione artistica.

Il carattere concettuale nasce con l'intenzione di spostare il discorso artistico dai suoi tradizionali oggetti e materiali. Finora l'arte ci aveva abituato a oggetti e forme concreti. L'arte concettuale, invece, si pone come scopo la ricerca della propria nozione e del proprio significato. L'opera consiste nell'analizzare e nell'investigare il linguaggio dell'arte e il sistema che lo accoglie, arrivando a un lessico smaterializzato che non impiega più forme e materiali durevoli. Questi possono essere fogli di carta, discorsi verbali, riflessioni filosofiche: l'arte passa da un metodo di intuizione a quello di analisi proprio dell'attività scientifica e filosofica. Se l'arte precedente si fondava sull'ambiguità intenzionale del significato, l'arte concettuale assume i dati della scienza e il bisogno dell'esattezza e del significato univoco.

Il comportamento significa invece assumere la realtà come campo di riferimento di tutti i materiali possibili e riformularli in termini di linguaggio artistico. Se la vita è un continuo fluire di attimi che si susseguono e si smentiscono fra loro, anche l'arte non può essere un impegno formale, né può basarsi su una falsa coerenza, ma deve aprirsi e accettare la contraddittorietà stessa della vita. L'artista passa dall'oggetto all'azione, dall'impiego di materiali durevoli all'esperimento di eventi e situazioni effimere. Se il comportamento significa ritorno alla realtà, non indica tuttavia la scomparsa dell'arte, ma il ritorno ai contenuti, al recupero di tematiche che appartengono al corpo sociale più che al singolo artista.

Che punti sul processo, sul concetto o sul comportamento, l'arte italiana degli anni Sessanta, come i letterati del Gruppo 63, tende sempre a porsi fuori dalla nozione di poetica intesa come fedeltà ossessiva a uno stesso materiale o a un'immagine costante e riconoscibile. La sfugge, puntando invece su una programmatica infedeltà che le consente di realizzare opere apparentemente contraddittorie tra loro. L'artista si pone così in sincronia con la fitta rete di accadimenti della realtà, che si forma ed evolve sotto il segno dell'antinomia.

Altri percorsi di lettura:

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Torna al menù

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Francesca Franco

Sotto il segno di Klee

Il passaggio dall'informale alla definizione di una nuova immagine è annunciato dall'emergere della scrittura come diretta manifestazione del flusso di pensiero. Qui nasce la pittura di Gastone Novelli con le sue superfici bianco calce gremite di segni e abbozzi di forme, che una sensibile grafia tesse in narrazioni di sintesi lirica. Assimilando lo spazio della tela a un'infinita pagina di diario, egli recupera le radici del linguaggio, quando scrittura e disegno coincidono e la linea è l'elemento primo. Un segno scattante è ciò che fa nascere l'invenzione di Achille Perilli, intenta a creare entità immaginarie in bilico tra regola e caso, abitanti di uno spazio di campiture geometriche complesso quanto l'immaginazione dell'uomo. Arnaldo Pomodoro evoca una durata antica nelle sue sculture, che siano monili scavati in ossi di seppia o monumentali fusioni in metallo capaci di improntare di sé un contesto.

A questi segni tattili Jannis Kounellis contrappone caratteri impersonali ma non ovvi, che trattengono in sé l'oggettività della strada da cui provengono e a questa ancorano la soggettività del gesto pittorico, aprendo la strada a un eloquio tanto compromesso con la realtà da sostituire alle parole gli oggetti.

Affascinato dalle potenzialità creative dell'alfabeto e dei nomi, Alighiero Boetti smonta e ricombina il proprio o lo raddoppia, per «udire tra le parole» come si coniugano identità e alterità, Oriente e Occidente, senza negazioni. Le cancellature di Emilio Isgrò inducono l'osservatore a ricreare ciò che è occultato alla vista, integrando indeterminatezza iconica e messaggio verbale. Scrittore e giornalista, egli usa l'ironia per operare in un mondo ridondante di segni, là dove Giulio Paolini ricorre a una rigorosa analisi del linguaggio dell'arte in cui la citazione è strumento di una ricerca concettuale che non rinuncia all'immagine, perché la ripetizione è un'infinita mutazione. Prova ne sia il *found footage* sperimentato da Gianfranco Baruchello che pone al centro dell'indagine l'attività della mente, per comprendere la quale è necessario esplorare ciò che le logiche tradizionali hanno escluso, primo fra tutti l'origine notturna del linguaggio: laboratorio del pensabile e, dunque, del possibile che i suoi disegni riproducono in uno spazio bianco «pieno di pruriti».

Terra anno zero

I *Concetti spaziali* di Lucio Fontana sono il punto d'arrivo di precedenti

sperimentazioni approdate al gesto del taglio della tela, che infrange la finzione pittorica e fa dello spazio stesso dell'opera Arte. Quel gesto annuncia un progetto d'azione nel vivo di una situazione storica nuova, che guarda oltre la crisi esistenziale della guerra. Da qui il rifiuto di Piero Manzoni per ogni soggettivismo pulsionale, affidando la creazione al processo di solidificazione della materia. La superficie autosignificante della tela diventa così uno spazio di libertà assoluta, che Enrico Castellani modula in fughe prospettiche e chiaroscurali cariche di tensione cinetica ma prive di immagine, perché il mezzo coincide con il fine. L'opera diventa compiutamente oggetto autonomo dal reale nelle *Estroffessioni* di Agostino Bonalumi che, espanse e composte serialmente nell'ambiente, occupano l'interstizio concettuale tra pittura e scultura, tra scultura e architettura.

A environment sollecitatori di eventi percettivi, sensoriali e comportamentali danno vita invece le sperimentazioni ottico-cinetiche di Giovanni Anceschi e Gianni Colombo che all'interno del Gruppo T approfondiscono il carattere processuale dall'azione estetica. Sulla scorta delle loro verifiche sui nuovi materiali, Dadamaino scopre la plastica e imposta una ricerca sullo spazio del quadro, dove il vuoto gioca un ruolo preponderante e l'iconografia optical forza il meccanismo razionale a svelare il suo punto di contraddizione.

Nuova concretezza d'immagine per teatri dell'assurdo

Nel magma urbano Mimmo Rotella scopre un territorio autoespressivo e nel manifesto una materia prima da prelevare e riportare su tela, dove i suoi décollage abbandonano presto l'astrazione per una lacerazione più figurata, frutto di un'appropriazione pura e semplice dell'immagine ready-made.

Dalla scissione nucleare Enrico Baj mutua l'equazione energia/materia e fa di essa l'essenza della propria pittura per dare forma a *Ultracorpi* degni di Don Siegel, a *Generali* decorati di cianfrusaglie e risibili personaggi di meccano: specchio della società dei consumi con i suoi comportamenti omologati e i falsi miti.

Emilio Tadini pratica ambiti disciplinari molteplici, combina autori e poetiche tra loro lontani o antitetici e di questa stratificazione linguistica fa la cifra dei propri racconti figurati dominati da uno spazio improbabile.

Attivo nel Gruppo 58, Lucio Del Pezzo usa la pittura metafisica e la poetica dada dell'oggetto per caricare i suoi emblemi faceti di una funzione architettonica che trasforma il gioco in arte. Con l'universo totalizzante dei mass media si confronta invece Mario Schifano, che sperimenta cinema e Polaroid, rivisita la storia dell'arte e si cimenta con il blob televisivo per assicurare alla pittura un punto di riferimento comune tra artista e pubblico.

Gli stereotipi dipinti da Franco Angeli sono simboli di potere restituiti dalla strada, come l'aquila fascista reincarnata nel massonico dollaro americano. Questi fantasmi della mente, che oscuramente condizionano il presente, sono l'oggetto del suo «realismo di massa», cui fa da contraltare la trasfigurazione fantastica del mondo messa in atto da Pino Pascali per mezzo di una manualità che unisce tecnica e gioco infantile per rispondere alle finzioni della civiltà delle

macchine.

Nati come una sorta di geometria applicata ma spaesati come manichini metafisici, gli oggetti ricostruiti da Tano Festa separano e mettono in comunicazione rappresentazione e realtà rappresentata. Se per togliere l'io dal quadro egli consegna il processo creativo a una forma oggettivata, Renato Mambor lo spersonalizza ricorrendo a segni convenzionali meccanicamente ripetibili, ma senza separare mai il fatto pittorico dal supporto esistenziale. Prelevate da un campionario sterminato di immagini-oggetto offerte alla mitizzazione e al consumo popolare, le figure a vernice argento di Giosetta Fioroni si appiattiscono fino a ridursi in tracce, rivelando nella loro apparizione minimale evocative risonanze.

Con il Gruppo 63. Artisti - Mostra alla Fondazione Marconi - Milano, 30 ottobre - 19 novembre 2013

Altri percorsi di lettura:

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Torna al menù

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Paolo Bertetto

Il successo del Gruppo 63 determina nello stesso tempo l'apertura alle ricerche internazionali più avanzate e l'affermazione dell'idea di avanguardia e del valore creativo della sperimentazione. Il Gruppo 63 produce cioè un movimento simbolico che opera su piani diversi e implica non solo il superamento dell'arretratezza della cultura italiana, stretta tra idealismo, vecchio marxismo e ideologie del realismo, ma anche il formarsi di pratiche di sperimentazione che negano gli stili tradizionali e configurano nuovi vettori per la creazione.

L'idea di sperimentazione e di avanguardia attraversa quindi tutti gli anni Sessanta come un vettore complesso che investe insieme le arti visive e la letteratura, il teatro e il cinema e riflette una teleologia del nuovo e dell'innovazione che diventa un valore estetico in sé.

Nel cinema, in particolare, la grande stagione delle nouvelles vagues degli anni Sessanta e l'affermarsi del concetto di inventività come istanza forte della modernità artistico-culturale tendono ad allargare i confini dell'immaginazione creativa e a diffondere l'impressione che anche il cinema possa diventare un territorio disponibile a una più radicale realizzazione del nuovo.

L'incrocio dei mondi dell'innovazione letteraria e artistica è all'origine delle prime esperienze del cinema sperimentale nell'Italia degli anni Sessanta, un cinema segnato quindi dalla contiguità con la ricerca degli artisti, dall'attenzione verso le avanguardie (storiche e non) e insieme verso l'attività strutturalista e il suo superamento. Poi, nella seconda metà degli anni Sessanta, un ulteriore stimolo è prodotto dalla proiezione a Torino, a Roma e a Pesaro di una retrospettiva ampia dell'underground americano con la sua forza assolutamente dirompente.

La ricerca filmica sperimentale della seconda metà degli anni Sessanta è sostanzialmente articolata lungo tre assi fondamentali: 1) il cinema d'artista, realizzato da artisti visivi impegnati ad allargare l'orizzonte della propria attività creativa e a misurarsi con le tecniche del cinema; 2) il cinema decostruttivo o microstrutturale, inteso a smontare e decodificare i meccanismi della comunicazione cinematografica; 3) il cinema underground e autoespressivo che punta a oggettivare visivamente il quotidiano e/o i fantasmi e le visioni degli autori. Sono tre linee di ricerca, di diversa rilevanza, che talvolta si intrecciano e

si sovrappongono, ma che riflettono insieme biografie culturali eterogenee, interessi artistici molteplici e soprattutto concezioni differenti del cinema e dell'orizzonte artistico.

Più fortemente influenzate dal Gruppo 63 sono sicuramente le ricerche degli artisti che fanno cinema sperimentale e la linea strutturale e decostruttiva – che spesso si mescolano, mentre la linea immaginaria e trasgressiva influenzata dal new american cinema ha uno sviluppo diverso (ma non meno interessante: vale la pena di citare almeno Tonino De Bernardi e Piero Bargellini, mentre un altro autore come Alfredo Leonardi si muove in fondo in uno spazio intermedio tra le diverse linee di tendenza). Inoltre nel 1967 la costituzione del Cooperativa Cinema Indipendente, guidata da Adamo Vergine, tenta di realizzare in Italia quello che la Filmmakers Cooperative, oggi Anthology Film Archive, ha fatto in America.

Dunque sono gli artisti che fanno cinema a segnare soprattutto l'orizzonte della neoavanguardia filmica influenzata dal Gruppo 63. Il grande riferimento artistico è in genere Duchamp, ma altrettanto forte è l'influenza di Warhol artista e cineasta, che insieme opera con strutture monomorfe e filma scene fortemente ambigue tra essente e performatività.

La verifica incerta di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi è proiettata a Palermo a uno degli incontri del Gruppo 63 insieme a *Living and Glorious* di Leonardi. *La verifica incerta* è un montaggio di segmenti di film americani destinati al macero, che i due autori combinano in una successione apparentemente insensata di elementi molteplici. L'operazione è realizzata come un omaggio a Duchamp che ne è insieme il «protagonista morale» e il garante artistico. *La verifica incerta* è una intenzionale avventura nel nonsense che si avvicina alla presentazione duchampiana di oggetti qualsiasi (dalla ruota di bicicletta all'orinatoio) come opere d'arte. L'affermazione di un prodotto del tutto anomalo, e tendenzialmente privo delle significazioni consolidate, costituisce evidentemente nella cultura italiana degli anni Sessanta un atto dall'indubbio carattere di rottura in quanto si contrappone alle logiche della rappresentazione, della ricerca linguistica e dell'impegno. Il montaggio di inquadrature e di sequenze standard del cinema americano è in ogni modo effettuato senza sceneggiatura e attraverso una selezione del materiale realizzata sulla base della tabella dei numeri casuali (*random numbers*).

Negli altri film degli anni Sessanta Baruchello elabora soprattutto microperformance anomale, realizzate con metodicità e precisione maniacale (da *Costretto a scomparire* a *Perforce*). In *Il grado zero del paesaggio* oggettiva un'immagine e una struttura monomorfe, mostrando un panorama marino per oltre venti minuti: è un'operazione che anticipa in fondo lo structural film di Snow, Weiland Gehr e Landow e in particolare il monomorfo *Wavelength*. In *Tre lettere a Raymond Roussel*, all'opposto, Baruchello mescola materiali diversi, in un composto di eterogeneità variamente assemblate.

Anche Mario Schifano amplia l'orizzonte della sua creatività al cinema e realizza dapprima una serie di film che mimano l'amatorialità, semplificano le procedure e lavorano sulla ripresa azzerando il montaggio. Sono gesti che valorizzano l'atto

creativo dell'artista. Poi con *Satellite* e *Umano non umano* si muove dentro la dimensione del lungometraggio, in un progetto di composizione che mescola l'esistenza personale e la politica, ma diventa significativo soprattutto per la dilatazione estrema dei tempi e l'azzeramento delle tecniche di scrittura, nella prospettiva di cogliere il cinema come morte al lavoro (secondo la famosa formula di Cocteau).

Sulla scena torinese, invece, Ugo Nespolo inizia nel 1966, in un rapporto di vicinanza con Edoardo Sanguineti, un'attività cinematografica che, insieme, affianca la ricerca artistica e lo sviluppo di nuove problematiche estetiche. Nel suo atteggiamento creativo confluiscono la tradizione dell'avanguardia artistica del Novecento e insieme il citazionismo della nuova creatività. La forza dell'esibizione new dada del gratuito diventa con *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* (1967) un percorso in cui il nonsenso e la raffinatezza del gioco linguistico si fondono in modo del tutto particolare. Film d'artista interpretato da artisti come Baj, Fontana e Volpini, secondo una tradizione elettiva del cinema d'avanguardia (Duchamp e Man Ray, Satie e Picabia in *Entr'acte*, Richter, Graeff e Hindemith in *Vormittagsspuk*), *La galante avventura* intreccia una rievocazione ironica e grottesca di un improbabile Risorgimento e i giochi, i paradossi, le ironie perpetrate da Nespolo con la complicità stralunata degli amici interpreti. Il movimento frenetico dei personaggi, i gesti velocissimi, le azioni disordinate e inutili creano un ritmo rapido e incalzante che realizza un singolare paradosso visivo. Poi Nespolo comincia a costruire una sorta di museo filmico immaginario della ricerca artistica italiana e soprattutto dell'arte povera filmando Pistoletto, Merz e Boetti, in un'affermazione dell'estrema vitalità del nuovo: sono film che ricordano a volte lo stile di Man Ray e la volontà di inscrivere nel cinema le immagini dell'arte.

Alfredo Leonardi, oltre a proporre un film sul Living Theatre come segno innanzitutto di una scelta di campo e di estetica, sviluppa una ricerca visiva e affettiva sul suo universo personale, intessendo immagini private e pubbliche, iscrizioni della realtà romana, figure di artisti e di scrittori in una sorta di flusso continuo modulato. È una specie di sinfonia visiva dei giorni e degli affetti che delinea un poema particolare di una forza segreta (*Amore, amore, Se l'inconscio si ribella/rivela*). Grifi attraversa la sperimentazione con una indubbia carica di sovversione e di rottura, in cui il gesto creativo si lega a una volontà di trasformare radicalmente la vita e il mondo. Questa istanza, anche direttamente politica, si innesta su capacità tecniche di alto livello che gli consentono sperimentazioni significative, ma anche una registrazione delle affettività (*Viaggio con Patrizia*) o degli eventi, anche degli scrittori legati al Gruppo 63 (*12 ore no stop*). E nel 1972, con un film come *Anna*, girato in video con Massimo Sarchielli, apre a un'altra logica e a un'altra stagione.

Altri percorsi di lettura:

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Francesca Franco
Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Torna al menù

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Tatiana Agliani

La fotografia come «rilevamento-disvelamento», come strumento di indagine e denuncia sociale, come documentazione e reinterpretazione dell'opera d'arte, come nuovo protagonista della ricerca artistica...

Fra gli anni Sessanta e i Settanta si assiste a un ampliamento degli usi e delle funzioni del mezzo fotografico. La fotografia esce dalle pagine dei giornali, dove pure, grazie all'esplosione dei rotocalchi nel dopoguerra, aveva acquisito una crescente rilevanza, cessa di essere oggetto delle ricerche artistiche quasi solo di alcuni gruppi di grafici e fotoamatori, abbandona il debito verso le forme narrative del cinema che aveva caratterizzato le sue prime prove di racconto. E si scopre come linguaggio autonomo, protagonista di una stagione culturale di grande fermento in cui l'impegno politico si intreccia con la ricerca di nuove possibilità espressive e nuove proposte di lettura della realtà, nel campo dell'arte, del cinema, della musica, della letteratura, del teatro. Linguaggio per eccellenza della modernità, specchio e voce del proprio tempo, diventa ready-made in opere che hanno come soggetto la critica e l'analisi della comunicazione di massa e della società delle immagini, come nei collage e décollage di Mimmo Rotella o nei quadri e nelle Polaroid di Mario Schifano. E si fa «traccia», documento usato da autori che, in modo diverso l'uno dall'altro, rivolgono il loro sguardo ai cambiamenti del territorio, al proliferare di segni di un paesaggio sempre più artificiale, come Roberto Salbitani, Luigi Ghirri, Gabriele Basilico.

La fotografia diviene lo strumento di una ricerca artistica che pone al centro del suo sguardo la società e cerca di indagarne la natura, protagonista di un'arte «antropologica», che spazia dalle ricognizioni dell'artista e architetto Ugo La Pietra nelle periferie urbane alle indagini del fotografo Mario Cresci sulla cultura contadina di Tricarico. E al lato opposto viene scoperta a sua volta come linguaggio, presa a simbolo della ingannevole naturalezza della realtà, in un lavoro di riflessione sull'immagine che è ora lucida analisi dei sistemi della rappresentazione, come in Aldo Tagliaferro, Franco Vimercati, Davide Mosconi e Franco Vaccari, ora diventa gioco della rappresentazione, sovvertimento di ruoli, come nelle opere di Marcella Campagnano, Paolo Gioli o Luigi Ontani. È il mezzo oggettivante attraverso cui viene riletta tutta una memoria iconografica e storica e lo strumento privilegiato di una nuova cultura che nasce dal basso, di un

movimento situazionista e militante che si oppone alla società dello spettacolo, dando diritto di rappresentanza a nuovi soggetti sociali. Gli artisti vi vedono sempre più un indispensabile strumento di documentazione di ricerche che rifiutano la fattualità dell'opera creativa e si esprimono attraverso ragionamenti, azioni, messaggi performativi, e al contempo vi individuano spesso il mezzo più adatto per esprimere e comunicare queste nuove idee e tendenze. Mentre fotografi d'informazione di diverse generazioni ne amplificano le possibilità di testimonianza e di racconto, mostrando contraddizioni e volti di un'Italia in profondo cambiamento.

Testimone della nuova scena del teatro e della musica sperimentali nei lavori di Maurizio Buscarino o Silvia Lelli e Roberto Masotti, essa si ritrova al centro di nuove scenografie, di nuovi percorsi creativi improntati alla contaminazione dei generi, all'invenzione di nuovi linguaggi, nelle esperienze di Occhiomagico o di Paolo Rosa, o in quelle dello Studio Ballo o di Alfa Castaldi nel campo della moda e della pubblicità.

È un passaggio epocale, vista la poca considerazione tradizionalmente rivolta dal mondo dell'arte e della cultura italiano verso la fotografia. Alla sua origine troviamo il salto epistemologico e sociale degli anni Sessanta, l'incrinarsi della fiducia nel realismo della fotografia, la crisi della poetica bressoniana del momento decisivo, il passaggio, se vogliamo, dall'esistenzialismo alla fenomenologia. Vi troviamo la centralità della riflessione sul linguaggio e sulla realtà stessa come sistema di segni, i libri di Barthes, Sontag, McLuhan, Marcuse, Eco e Quintavalle, tutta una cultura strutturalista che si impone anche in Italia e che porta a un generale ripensamento dei modi di leggere e di vivere la propria società.

Se è vero che molte di queste ricerche, soprattutto sul côté artistico, si fermano all'uso della fotografia come frammento, come registrazione di un flusso senza senso dell'esistenza, anticipando la proliferazione delle immagini «da Polaroid» che avrebbe segnato l'era digitale, esse sanciscono tuttavia la fine di un combattimento secolare («combattimento per un'immagine», come teorizzavano Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli in un'importante mostra del 1973), in cui l'immagine fotografica ha cercato di affermarsi come opera creativa, e segnano l'inizio di una nuova maturità per la fotografia, che rende possibile il moltiplicarsi dei modi e delle scelte narrative nei decenni successivi; una maturità che ha il suo maggior simbolo nella figura di Ugo Mulas, in tutto il suo lavoro di traduzione-interpretazione delle tendenze artistiche del periodo e nelle *Verifiche*, in cui da fotografo che ha intessuto un costante dialogo con il mondo dell'arte si interroga sulla natura del mezzo fotografico. Cosicché oggi possiamo vedere in quei trentasei fotogrammi sviluppati ancora vergini, in quelle «trentasei occasioni perdute» che costituiscono la *Verifica numero 1*, e che sono il grado zero della fotografia, corrispettivo dell'*Achrome* di Piero Manzoni, anche il nucleo che contiene in potenza le molteplici «prove di fotografia» che stavano attraversando quegli anni e che avrebbero segnato i successivi.

Altri percorsi di lettura:

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Francesca Franco
Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Torna al menù

Fotografia e scrittura

Giulia Niccolai

Durante la guerra, dal 1942 al '45 (dai miei sette ai dieci anni), ero sfollata con mia madre (americana) a Menaggio sul lago di Como. Mio padre, che era sfollato con la società per la quale lavorava a Vimercate, veniva a trovarci in bicicletta tutti i fine settimana. La bicicletta era più sicura dell'automobile, perché il motore acceso avrebbe potuto impedire a chi era alla guida di udire per tempo il rombo di un caccia. Il caccia avrebbe così potuto scendere in picchiata, mitragliare l'auto prima che il conducente potesse fermarla, saltar fuori e buttarsi in un fosso. (Queste, ovviamente, sono informazioni fuori tema, che però non riesco a non dare, per quanto strane e lontane suonino anche a me, oggi.)

Mia madre si era portata da Milano pile di «Life Magazine» che io prima, non essendo abbastanza esperta in «lettura», non avevo mai nemmeno notato. Ma, non so se in terza o in quarta elementare, cominciai a sfogliarli, rimanendone affascinata, e andai poi avanti fino alla fine della guerra a guardarli e riguardarli. A «studiarli», senza esserne consapevole.

«Life» fu a quei tempi la migliore scuola di fotografia che potessi frequentare, tanto è vero che quando feci il mio primo servizio a diciotto o diciannove anni sul carnevale di Monaco di Baviera, questo venne subito acquistato e stampato con grande risalto dal settimanale «Le Ore», agli inizi della sua pubblicazione, quando la rivista ci teneva ancora all'eccellenza delle immagini.

Imparai a sviluppare e stampare i negativi nella camera oscura dell'agenzia Giancolombo, al Palazzo della Stampa in piazza Cavour. Lavoravo con un giovanissimo Carlo Orsi che divenne un ottimo fotografo. Giancolombo era già notissimo per avere fotografato la contessa Bellentani in quella serata di gala a Villa d'Este, dove lei, poco dopo, avrebbe ucciso con un colpo di pistola l'amante. In agenzia ero amica della sorella di Elio Pagliarani. Lei vi lavorava come segretaria e factotum, sempre di buonumore e pronta ad aiutare tutti.

Avendo cominciato a frequentare il Bar Jamaica a sedici anni, conoscevo benissimo tutti i fotografi che si ritrovavano lì quasi ogni giorno: Mulas, Dondero, Alfa Castaldi, più tardi (perché più giovane di noi) Uliano Lucas. E tra gli italiani (non jamaicani), Pietro Donzelli, Gianni Berengo Gardin e Italo Zannier.

Ero molto impacciata, per esempio, nel presentarmi ai direttori di giornali, nel

proporre servizi e nel saperli vendere, ma ogni tanto mi riuscì di fare dei «bei colpi». Nel '55 vendetti a «Epoca», allora diretta da Enzo Biagi, un vastissimo servizio su tutti i quartieri di New York, fatto in tre mesi nel '54: Little Italy, Harlem, Chinatown, il quartiere ebraico, quello dei negozi di gioielli, quello degli antiquari, quello dei russi bianchi, Wall Street, le avenues più ricche e famose, nonché la Bowery, territorio di alcolisti, con le strade scintillanti al sole per un inimmaginabile, spesso «tappeto» di vetri di bottiglia rotti e frantumati dal traffico, sui marciapiedi dai passi della gente. Quando tornai alla Bowery negli anni Settanta, per fotografare William Burroughs e John Giorno, la zona era stata completamente ripulita.

Ma la grande delusione di quel servizio su New York fu che «Epoca» lo tenne nel cassetto per quasi vent'anni prima di pubblicare soprattutto le foto di Harlem, quando ci furono i moti di rivolta degli afro-americani (allora chiamati «negri») nelle principali città. (Sto scrivendo un testo di storia?)

Non ho mai visto un luogo più fotogenico di New York, con i suoi eccessi e le sue meraviglie. Nel 1954 incontrai a New York diversi fotografi famosi: W. Eugene Smith, che mi lasciò per una settimana due valigie piene di sue foto stampate (di un valore incalcolabile) fatte in Africa al dottor Schweitzer, ovviamente per «Life», perché avessi il tempo di esaminarle. Di lui si sussurrava che una delle sue foto più famose, un soldato con la testa completamente avvolta nelle bende, con solo quattro fori per occhi, naso e bocca, fosse un autoscatto.

Sid Grossman, le cui foto sono al MoMA. Da lui ci si riuniva, un gruppetto di due o tre fotografi, una sera alla settimana per discutere assieme dei lavori appena fatti da ognuno di noi. Ogni tanto si portava a Sid una scatola di caffè che beveva in continuazione. Ricordo anche che spegneva le sigarette decapitando la brace dalla cicca con il pollice. (Sto parlando di americani che si vedono solo nei western?)

Nel 1960, quando rimasi negli Stati Uniti per un anno intero, lavorai con diversi giornalisti italiani, tra cui Furio Colombo (che allora scriveva articoli per «Il Mondo»). Assieme, lui intervistò e io fotografai il poeta sperimentale E.E. Cummings ed Eleanor Roosevelt, moglie dell'ex presidente, deceduto. Lavorai anche con Mauro Calamandrei dell'«Espresso», e da Auro Rosselli, del «Giorno», mi feci raccontare tutte le ricerche, tutto il lavoro certosino che gli era costato uno straordinario teleobiettivo di una potenza non ancora esistente sul mercato, col quale fece delle foto drammatiche e suggestivamente deformi alla riva opposta (a quella dove si trovava lui) dell'Hudson e dell'East River, foto che vennero pubblicate da «Esquire». Il racconto della costruzione di quest'obiettivo è l'ultimo capitolo di un mio libro, *Il grande angolo*, uscito da Feltrinelli nel '66 (ovviamente sulle mie esperienze di fotografa), che fra qualche mese verrà ripubblicato da Oèdipus per interessamento di Cecilia Bello Minciocchi.

Passai anni divertenti e felici, sentendomi libera e avventurosa, nata per girare il mondo. Negli anni Cinquanta visitai gran parte dell'Italia perché una società che fabbricava i piloni di attraversamento delle linee elettriche (visibili in tutti i paesaggi) mi commissionò ogni anno una serie di libri-strenna dal titolo *Borghi e città d'Italia*, composti da foto e testi riguardanti quattro regioni. Come suggerisce

il titolo della serie, non fotografavo le città più note, bensì quelle meno visitate di ogni regione. Per fare un esempio, in Toscana, non Firenze ma Arezzo, ecc. Una volta mi trovavo a Vulcano per fotografare le Eolie. Ero salita fino al cratere, circondata da uno scenario tutto giallo di zolfo, col suo tipico odore sgradevole. Trovai una sorta di gradino naturale di terra e mi ci sedetti sopra. Era caldo ma non ci feci caso, finché la temperatura non divenne eccessiva. Alzandomi, passai una mano sul fondo dei pantaloni e con orrore sentii al tatto che lo zolfo me li aveva fatti a brandelli, «divorati». Ero in mutande! Avevo poco più di vent'anni, ed ero in mutande, in Sicilia. Nella Sicilia degli anni Cinquanta! Poi, per fortuna, ricordai di avere un golf nella sacca e me lo legai in vita. Ero salva. Nascondeva tutto.

Sempre in Sicilia, in un villaggio, uscendo dalla Seicento con una sigaretta in mano, venni circondata da una frotta di ragazzini che urlavano per informare tutto il villaggio del fenomeno: «A femmena che fuuuma! A femmena che fuuuma!». Essere all'avanguardia – ha scritto Max Jacob – vuol dire stare seduti su una sedia scomoda e aspettare gli altri. È quasi certo che le bambine di quella frotta di ragazzini che mi segnavano a dito ora stiano fumando, mentre io ho smesso da dieci anni.

Ma, per rendere ancora più evidente la gravità di quella «drammatica» situazione a Vulcano, racconterò quest'altro episodio. Ero a Taranto, in un Jolly Hotel, perché fotografavo la Puglia. Uscivo ogni mattina con i miei chili di macchine fotografiche e tornavo in albergo la sera, stanca, scarmigliata, impolverata o infangata. Malgrado questa routine quotidiana, dopo tre giorni, quando chiesi il conto, il portiere mi confessò che tutti loro dell'albergo erano convinti che il mio «abito di scena» servisse per mascherare il fatto che in realtà fossi una prostituta. Poi avevano capito che in effetti non giravo «travestita» da fotografa solo perché non avevo mai ricevuto nessuno nella mia stanza. O, a quei tempi, qualsiasi donna che viaggiasse da sola e fumasse non poteva che essere una puttana, o per via della loro ossessione gli uomini non riuscivano a pensare ad altro.

Da parte mia, giovanissima, mi ero illusa stupidamente – ma quando ci s'illude non c'è niente da fare – che come fotografa e giornalista (ogni tanto scrivevo qualche testo) avrei potuto conoscere il «mondo» dietro le quinte, e che da quella vantaggiosa prospettiva l'avrei anche capito meglio. Niente di più falso.

Assistetti a momenti e situazioni impensabili e straordinari. Come nel gennaio del 1960, ad Assuan, in Egitto, dov'ero per documentare gli inizi del lavoro dei sovietici per la grande diga sul Nilo voluta da Nasser. Quando arrivò il primo aereo di politici, tecnici e ingegneri sovietici nel nuovo aeroporto appena costruito, sulla guida rossa che si allungava fino alla scaletta del velivolo venne sgozzato un agnello in segno di buon auspicio. Non credo che oggi si possa più vedere una cosa del genere in alcun aeroporto del mondo, ma già allora, quando la vidi ad Assuan, rimasi incredula, senza parole per lo choc.

O nell'autunno dello stesso anno a New York, quando vi fu l'incontro di tutti i capi più importati della terra alle Nazioni Unite. Per intenderci, la volta che Kruscev si tolse la scarpa e la picchiò sul tavolo. Castro, fresco di rivoluzione e di

vittoria, ebbe l'idea veramente geniale di soggiornare in un alberghetto di Harlem, sulla 125. Strada, il Theresa Hotel, con quel nome che sembra quello di una zia. Notte e giorno, davanti all'albergo, in attesa che lui uscisse o rientrasse, c'erano file di poliziotti per tenere a bada folle di latino-americani (ormai forse cittadini statunitensi) che intonavano il famoso slogan «Cuba sì, Yankee no! Cuba sì, Yankee no!» avendolo però modificato (per forza) in «Cuba sì, cha cha cha! Cuba sì, cha cha cha!».

Quando una sera, a un convegno con la stampa, nel salone di un albergo mi trovai, sola donna con un centinaio di fotografi, a fotografare Fidel, egli chiese a una sua guardia del corpo: «Para aquel periódico trabaja la muchacha?». Poiché capii la domanda, risposi: «Italia!». E lui annuì: «Ah, Francia!».

Quando, anni più tardi, raccontai l'aneddoto a Valerio Riva, esperto dell'America Latina, lui mi disse con assoluta naturalezza: «Fanno sempre così». Come sarebbe a dire, fanno sempre così? Come se a un europeo si dicesse Argentina, e lui rispondesse: «Ah, Brasile!» Per fare mente locale?

Durante tutto il periodo di quel famoso incontro di capi di Stato alle Nazioni Unite, il solo primo ministro o presidente che vidi uscire dalla cappella interreligiosa del Palazzo di Vetro, priva di qualsiasi simbolo, dunque una sala di riflessione e silenzio, al piano terreno, fu il Pandit Nehru, elegantissimo, in una giacca indiana color crema lunga fino alle ginocchia, un bocciolo di rosa all'occhiello.

I famosi «retroscena delle situazioni» non mi facevano capire proprio niente del mondo. Semmai mi fornivano aneddoti assurdi e divertenti che ai giornali non interessavano in alcun modo. Mi facevano capire solo la stravaganza, la follia delle «cose». Ma qui arriviamo a un punto fondamentale.

Alle Olimpiadi di Roma, nell'agosto 1960, la velocista afro-americana Wilma Rudolph vinse tre medaglie d'oro: per i cento metri, i duecento e la staffetta. Un trionfo assolutamente insuperabile a quell'epoca.

A settembre la rivista «La Settimana Incom» mi commissionò un servizio su Wilma Rudolph appena reduce dall'Italia e dalle vittorie. L'andai a trovare nella sua città, a Nashville nel Tennessee, dopo essermi accordata col suo famoso allenatore Ed Temple che venne a ricevermi all'aeroporto.

La mattina successiva andai al campus dell'Università per afro-americani e restai con lei, parlandole e seguendola ovunque, per tutta la giornata. Ne ebbi una rivelazione dolorosa e impensabile. A diciotto anni, dopo i suoi trionfi, Wilma era una persona totalmente svuotata, senza più motivazioni o ragioni di vita. Mai più avrebbe potuto eguagliare le sue vittorie romane. Che senso aveva continuare a correre? Eppure correre era la sola cosa che sapeva fare. Aveva cominciato ad allenarsi per le Olimpiadi di Roma a dodici anni, abbandonando tutto il resto: famiglia, amici, divertimenti, vita e studi in comune. Da allora non aveva più rapporti con un mondo «reale», conosceva solo le piste, gli allenamenti e i suoi tempi di gara. Non le era stato affiancato uno psicologo o un esperto per aiutarla ad avere consapevolezza di ciò che stesse facendo, di dove andasse a parare. Tali aiuti psicologici indispensabili sarebbero venuti molto più tardi negli anni, forse proprio a causa dei guasti irrimediabili subiti da un certo numero di atleti. Wilma

aveva anche un tic nervoso che non poteva essere più rivelatore: sbadigliava in continuazione.

Questa triste esperienza mi aprì gli occhi su una condizione di sacrifici e alienazione di certi campioni alla quale non avevo mai pensato e della quale non avevo la più pallida idea. Scioccata e turbata da ciò, prima di tornare a New York passai da Washington per accordarmi con Gina Raccah, la giornalista che avrebbe dovuto scrivere l'articolo. Ciò che le raccontai e le foto che vide la convinsero della gravità della condizione psicologica di Wilma, e decidemmo di comune accordo che proprio questo sarebbe stato il taglio del nostro reportage.

Quando ricevemmo il numero della «Settimana Incom» con il nostro servizio, un paio di settimane più tardi, ogni frase, ogni immagine che potessero avvalorare tale depressione della Rudolph erano state tolte. Tutto il nostro lavoro era stato purgato e stravolto, e Wilma Rudolph appariva come un'eroina da favola, felice e vincente come una Cenerentola che avesse saputo riscattare la propria condizione povera e «inferiore».

Per una volta che «vedere il mondo dietro le quinte» mi aveva insegnato, sì, qualcosa di tragico e disumano, la stampa non ne volle sapere. La nostra rivelazione era prematura e indecente. Svelava qualcosa della competitività che non era il caso di divulgare. Wilma Rudolph, la vera vittima, morì alcolista a poco più di cinquant'anni.

Questa non fu la sola ragione per cui volli abbandonare il fotogiornalismo, ma certo ebbe il suo peso. Premessa la mia condizione privilegiata (l'aiuto della famiglia che mi affrancava dal dover lavorare per vivere), forse proprio la lezione di Wilma mi rese consapevole che ormai vedevo il mondo sempre delimitato e ritagliato nella cornice quadrata o rettangolare del visore. Sempre come una possibile foto che valesse o non valesse la pena di scattare. Questa era divenuta per me un'ossessione.

Ero anche stanca di girare con sette-otto chili di macchine fotografiche in borse a tracolla. Ma non fu pigrizia la mia. Fotografare mi era venuto facile, felice e spontaneo. Forse proprio per questo era ora (a trentadue anni) che mi occupassi di qualcosa di più complesso.

La scrittura, a differenza della fotografia, non mi ha dato grandi soddisfazioni, prova ne sia questo mio testo del 2004:

*«Io mi presentavo sempre come
“traduttrice”, se poi mi capitava
di aggiungere: sono anche poeta,
immancabilmente l'interlocutore
mi correggeva: vuoi dire poetessa?
La volta successiva, con un'altra persona,
se dicevo: sono anche poetessa,
venivo comunque corretta con un:
vuoi dire “poeta”?
Insomma, una beffa.
Ora sono monaca».*

Monaca del Buddhismo tibetano Mahayana dal 1990, dopo averlo incontrato nel

1985, a cinquant'anni. Il che dovrebbe fornire le prove di come, in realtà, tutta la mia vita precedente fosse stata «ricerca».

Tant'è vero che nell'*Autodizionario degli scrittori italiani* (a cura di F. Piemontese, Leonardo, Milano, 1989) ho affermato: «Da quando ho trovato il Buddhismo tibetano, mi sento come se avessi combattuto per cinquant'anni nella Legione Straniera e fossi finalmente tornata a casa».

Poi, del 1990, in *Frisbees (Poesie da lanciare)*: «Ho la quasi certezza di essere stata una foca in un circo in una precedente incarnazione. Andavo matta per il pesce e gli applausi. Andavo matta per il pesce e gli applausi? Bene, in questa vita ho imparato a farne a meno».

Altri percorsi di lettura:

Antonio Porta
Saltami

Luigi Malerba
Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi
La grande trasformazione

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Furio Colombo
È stato facile

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi
Opere aperte

Andrea Cortellessa
Ritorno a Palermo

Alberto Capatti
Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Francesca Franco
Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani
Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Torna al menù

Saltami

Antonio Porta

Che ci si provi a non irrigidire la percezione per seguire gli sviluppi imprevedibili di una realtà fluida, in movimento, aperta ogni volta a combinazioni inattese: non lo si raggiungerà facilmente il livello di spiazzamento e scardinamento che il primo romanzo di Antonio Porta riesce a trasmettere.

A quasi mezzo secolo di distanza dalla sua uscita presso Feltrinelli, nel 1967, ancora oggi Partita non lascia tregua al lettore. Chi entra nel labirinto vegetale che costituisce il luogo di un racconto magmatico, retto su una scrittura essa stessa labirintica, senza respiro, nel suo darsi in uno sviluppo strutturalmente e graficamente ininterrotto, fatterà a trovare la via di fuga. Ma poi, in fondo, neppure la cercherà: troppo fascinosa Mastica, la donna-cavallo in continua metamorfosi, «personaggio-simbolo» della liberazione e della mutazione, secondo l'autore, che manda in crisi e fa esplodere la razionalità dei perbenismi. Viscerale e ingorda, sadica e vitale, è il personaggio che si impone, per Porta, tra pulsioni dell'inconscio e ossessione sessuale, come «emblema dell'arbitrio e del capriccio». E trascina con sé, in una tensione erotica che coinvolge l'intero sviluppo narrativo, verso uno spazio di libertà da conquistare oltre gli schemi che tutelano l'esistenza mancata, al di là dei confini del tutto previsto, del tutto controllato.

Niva Lorenzini

Dice Mastica: questo è il momento di parlarti, ma di che cosa, mentre lei si allontana e si avvicina a una sedia da giardino cercando di pulirla con una pezzuola bagnata, mentre lei saltella attorno a una sedia di ferro nel giardino, perché c'è molta polvere, continua a bagnare una pezzuola e a strizzarla, e non è solo polvere ma semi, pulviscolo vegetale, minuscoli frammenti di foglie, sottili schegge di legno, a causa del vento, tutto incollato sopra la vernice della sedia di metallo, come una pasta di vernice, a causa della lunga inutilizzazione, queste sedie prive di stile, pesanti e di ferro, sono rimaste a lungo inutilizzate sotto un androne della casa, all'aperto, protette solo dalla pioggia, ora che cerca di pulirne una stenta a riprendere il colore primitivo, la lucentezza della lacca verde intaccata profondamente dal salmastro dell'aria, non bastano né la pezzuola né l'acqua versata prima, bisognerebbe fare un bel lavoro, dice, una bella pazienza, una diuturna cura, un assiduo vegliare, dico, ci vuole con queste sedie, se vuoi

che ritornino verdi, laccate, che resistano, bisogna coprirle tutte con fogli di plastica trasparente, cucirglieli sotto, isolarle dall'umido, dall'incessante pulviscolo vegetale, guarda qui, adesso che l'ho un po' pulita, tutte le screpolature che c'erano sotto la pasta, hanno preso tanto sole che la vernice si è ritirata al massimo, poi evapora, spaccando la superficie in infinite superfici, segnando la linea di separazione tra l'una e l'altra con il bianco del fondo scoperto dalle crepe, è meglio lasciarla così, adesso, non è il momento di riverniciarla, prova a sederti, sopra la sua venatura di lacca bianca, senti come crepita, salta tutta la vernice lievitata, vien fuori tutto il bianco, è polvere di gesso, bastano due o tre altri colpi di sedere per assestarla senza bisogno di riverniciare, ti rimane tutto attaccato al sedere, così è pulita, il momento è questo, siediti un po' qui, dice Màstica, siediti sulle ginocchia, voglio dire io, prendendomi per le spalle mi costringe sulla sedia di lacca screpolata, mi si siede sopra, come volevo dire, premendomi, ossuta cavalla, aggiustandosi in posizione scuotendo e saltellando, trova il punto che le piace di più, accarezzandole la coda, chiudendo gli occhi per accarezzarle quella coda che stringe tra le gambe passandola dal dietro al davanti, conducendola fin sullo stomaco, facendola fluire sulle ginocchia, questo è il momento di non parlarmi, dico a fatica, impastando tutte le sillabe, non si può capire nulla, lei mi capisce dicendo: lo è, stringendomi le spalle per fissarmi le palpebre abbassate, volendomi raccontare qualcosa a tutti i costi, non potendolo fare subito vuole prepararmi dicendo: lo è, con i suoi piccoli seni neri, con la pelle scura da rana, mi invita porgendoli, vuole che li prenda in bocca, con due dita per parte, incitandomi con dei piccoli colpi, piegandosi un po' all'indietro, sono pieni di puntini più neri sulla pelle nera, mammelle di cavalla, che non diventano viscide, né sfatte, anche ricoperte di saliva, elastiche come sono, vuole che morda forte, dicendo: ti scongiuro, piacendole dire: ti scongiuro, fingendo di costringermi ripetendo: è il momento, è il momento, saltami, ripetendo, saltami, battendo su tutte le sillabe con la stessa forza di accento, ti prego, dice, staccando al massimo «ti» da «prego», trascinando la i, ripetendolo seccamente, sono schiocchi, costringendomi a saltare in piedi, a correre attorno alla sedia, seguendo cerchi sempre più larghi, assecondando la forza centrifuga della corsa circolare, ansando, spruzzo saliva dal naso, aggiunge: imbecille che sei!, con quella sua mania di gridare, ferma, accanto alla sedia, masticandomi il lobo di un orecchio, non fa che gridare: non ti accorgi!, sa che mi fa impazzire con le sue urla, la strizzo forte, le fa molto male, oltre un certo limite, come fosse piena di latte, mi tira un calcio in bocca per dirmi, girandosi e chinandosi, saltami [...]

Testo tratto dal settimo capitolo del romanzo Partita di Antonio Porta, pubblicato da Feltrinelli nel 1967, ora in uscita presso Oèdipus, con introduzione di Niva Lorenzini e un apparato di documenti, nella collana «à rebours» diretta da Cecilia Bello Minciocchi.

Altri percorsi di lettura:

Luigi Malerba
Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi
La grande trasformazione

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Furio Colombo
È stato facile

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi
Opere aperte

Andrea Cortellessa
Ritorno a Palermo

Alberto Capatti
Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Torna al menù

Neologissimi

Luigi Malerba

L'Oplepo (Opificio di letteratura potenziale), fondato a Capri nel 1990, omologo dell'Oulipo francese, pubblica plaquette con regole originali; fino a oggi ne sono uscite 35, le prime 24 raccolte in La Biblioteca Oplepiana (Zanichelli, 2005).

Ora escono i «Quaderni Oplepiani», collana di testi vicini all'area della letteratura potenziale.

Il primo quaderno è dedicato ai Neologissimi di Luigi Malerba, al quale seguiranno un secondo quaderno dedicato a Georges Perec e un terzo con i Saggi di letteratura potenziale di Paolo Albani.

I Neologissimi malerbiani, parole nuovissime che non appaiono in altri luoghi letterari, secondo la definizione del suo inventore, sono usciti su riviste: la prima volta su «Il Caffè» (n. 2, 1977), rivista di letteratura comica e grottesca fondata da Giambattista Vicari, sotto la sigla dell'Istituto di protesi letteraria, un'accademia patafisica anticipatrice dell'attività ludica dell'Oplepo.

Altri ne sono usciti su «Linus» (nn. 5 e 10, 1978) e «Il Cavallo di Troia» (n. 1, 1981).

Paolo Albani

Andreòtto

Non deriva da Andrea come potrebbe apparire, ma direttamente dal greco *andros*, uomo, con il suffissoide in -otto che ne ingentilisce il suono. Questo suffissoide è un trucco. In realtà l'andreotto è un essere pericolosissimo che si nasconde dietro un aspetto mite e un nome gentile. Molti cadono nella trappola e sono pronti ad accreditarne la sensibilità e l'intelligenza e a lodarne perfino il talento letterario. L'unica qualità che non si può negare all'andreotto è la straordinaria furbizia (vedi Lietta Tornabuoni, «Corriere della Sera» del 17 luglio 1976). L'andreotto riconosce a vista i suoi simili, è esclusivo nei suoi rapporti, si riunisce con i confratelli preferibilmente in Svizzera o in sontuose ville sulla costa francese per dedicarsi a gare di rumori corporali, scommettendo somme vertiginose. Da usare con qualche cautela al plurale.

Bugiàdro

Bugiardo, associato all'idea di ladro. È bugiadro chi con la bugia nasconde alcunché di delittuoso come furto, rapina, eccetera. Sono bugiadri i grandi evasori fiscali e i ministri italiani nel momento in cui mentiscono per nascondere

le loro malefatte.

Neologissimi

Sono le parole novissime registrate in questo vocabolarietto e che non appaiono in altri luoghi letterari. Alcune sono già pronte per l'uso, altre sono di uso ancora incerto e in attesa di un adeguato collaudo.

Personaccio

Cattivo protagonista di eventi storici. I libri di storia ne sono pieni. Stalin per esempio è un personaccio, mentre Lenin è un personaggio. Scendendo molto più in basso, Crispi è un personaccio, mentre Giolitti è un personaggio. Gronchi, Segni, Saragat, Leone non sono né personaggi né personacci, sono soltanto nomi da dimenticare.

Tracagno

Come tracagnotto, ma senza quel tanto di buffo che è compreso in questa parola. Tracagno si può usare con vantaggio pratico perché, rispetto a tracagnotto, elimina tre lettere nella composizione tipografica e permette quindi un risparmio anche sulla stampa e sulla carta. Per il Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi l'uso di «à» al posto di «ha» e di «anno» al posto di «hanno» ha permesso notevoli risparmi all'editore. Tracagno si iscrive di diritto nell'area della «letteratura del risparmio» teorizzata da Angelo Guglielmi.

[1977]

Fanfanòide

Figura geometrica solida irregolare. Con il marmo o i metalli si possono fabbricare in forma di fanfanoide oggetti completamente inutili. La forma sgraziata e sbieca ne sconsiglia l'uso anche come soprammobile. Fabbricato un fanfanoide, non resta altro che gettarlo nella spazzatura.

Dimenticchiare

È dimenticare con allegria, con leggerezza. Si può dimenticchiare l'ombrello, il motivo di una canzone, il titolo di un film, l'onomastico della fidanzata, il guinzaglio del gatto. Il chirurgo non può dimenticchiare il bisturi nella pancia del paziente, sarebbe ancora peggio che dimenticarlo. I personaggi dei libri di Arbasino possono dimenticchiare tutto, il destino di quelli di Cassola invece è di essere dimenticchiati. Dimenticchiare fa parte della famiglia dei dormicchiare, canticchiare, leggiucchiare, sonneccchiare, eccetera.

Lùco

Con questa parola si indica una localizzazione incerta, applicando abusivamente il principio di indeterminazione di Heisenberg alla fisica comune e nell'ambito della normale percezione ingenua. Luco è il luogo dell'incertezza e, in letteratura, può essere il luogo della memoria (Proust) o quello della proiezione futura (i grandi utopisti da Moro a Campanella a Fourier a Marx). Il luco è il luogo

non-presente, proiettato nel futuro o perduto nel passato. Fissare e descrivere un luco in tutti i suoi particolari con precisione e verosimiglianza è il massimo risultato della finzione, cioè dell'arte dell'invenzione, della fantasia.

Uco

Nell'indice dei nomi in fondo al trattato di *Retorica generale* a cura del Gruppo (traduzione italiana, Bompiani, 1976) figura un certo U. Uco, autore di un libro su *Le poetiche di Joyce* che fino a oggi era attribuito a Umberto Eco. Errore di stampa? Mimetismo dello scrittore alessandrino? In realtà ogni autore che si rispetti dovrebbe avere a disposizione un duplicato di se stesso, perfettamente simmetrico, discretamente autonomo, il quale non risponde alle lettere, non risponde al telefono e non risponde nemmeno di se stesso. Con la semplice variazione della lettera iniziale, il duplicato procura all'originale anche il vantaggio di trovarsi inserito due volte nelle bibliografie compilate secondo l'ordine alfabetico.

Spasseggiare

Passeggiare con divertimento, cioè includendo nel passeggio anche lo spasso. Una passeggiata solitaria in un bosco difficilmente potrà essere una spasseggiata. La spasseggiata comprende lo scherzo e lo scherno, lo sgambetto e la rincorsa, il vetro rotto e il pesce d'aprile, l'anacoluto e la rima baciata, il crudo e il cotto, la scopata e l'inculata, la pizza e il gelato da passeggio che in questo caso diventa il gelato da spasseggio.

Strugare

Darsi da fare nel mondo delle lettere. Strugatore è l'arrampicatore (o l'arrampicatrice) letterario italiano, velleitario perché per la verità da noi non ci sono montagne letterarie su cui arrampicarsi, ma soltanto modeste colline. Lo strugatore o la strugatrice incominciano la carriera entrando a far parte del Club dell'Altroieri (detto anche dei Nemici del Sabato), società del tutto irresponsabile presieduta da una anziana signora e da altre vipere villane. Gli strugatori più fortunati vengono promossi a simbolo pubblicitario di un liquore dolciastro (Lo Struga), appiccicoso e nauseante come gli scrittori scelti per le sue campagne promozionali. Non è ben chiaro tuttavia se sono gli scrittori a fare pubblicità al liquore o il liquore agli scrittori, ma probabilmente l'effetto è nullo da ambo le parti.

[1981]

Altri percorsi di lettura:

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani
Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai
Fotografia e scrittura

Antonio Porta
Saltami

Torna al menù

Sessanta e non più Sessanta

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Tu hai fatto parte del Gruppo 63, ma ne sei stato sempre un po' distaccato. Questo probabilmente ti consente oggi di esprimere sul Gruppo un giudizio più obiettivo di quello che possono esprimere gli altri; tanto più che, oltre che un narratore e un cronista d'eccezione, tu sei un critico.

Va detto, in primo luogo, che il Gruppo 63 era costituito da una piattaforma generazionale anagraficamente piuttosto uniforme, dato che avevamo tutti la stessa età. Voglio dire che i diversi esponenti del Gruppo – da Manganelli a Sanguineti, a Balestrini, a Giuliani, a Guglielmi, Barilli... – erano giovani coetanei che a un certo punto si erano messi in testa – e a mio parere giustamente – di approfittare del boom economico (iniziato nel '56 e destinato ben presto a estinguersi, ma ancora in corso in quei primi anni Sessanta) per rialzare il livello medio della letteratura. Questo era, secondo me, l'intento di fondo del Gruppo: sollevare il livello medio della letteratura...

Per capire quanto fosse necessario il Gruppo 63, basterebbe rileggere la tua intervista a Pasolini del 1963, nella quale tu e lui fate a gara nel denunciare lo squallore di quel momento letterario. Ma mentre tu hai saputo trarne delle conseguenze, Pasolini, a mio parere, non l'ha fatto...

Io ritengo invece che occorrerebbe modificare un po' il giudizio su Pasolini. Pasolini, per lo più, è rimasto universalmente famoso per le opere cinematografiche, piuttosto che per le opere letterarie. Non penso tanto a quelle in prosa (come *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, libri che non sono un gran che, del resto): penso soprattutto alle opere poetiche – molto belle, a mio giudizio (in particolare *Le ceneri di Gramsci*, bellissime, ma intraducibili). Insomma: la sua fama, ormai universale, si deve quasi esclusivamente ai film – oltre che a quel fattore decisivo costituito dalla morte tragica, dal mito del «poeta assassinato». Pasolini andrebbe allora riconsiderato all'interno di un giudizio meno restrittivo, maggiormente sensibile ai diversi aspetti dell'attività artistica e intellettuale. Circa la situazione letteraria italiana dell'epoca, per esempio, io e Pasolini eravamo perfettamente d'accordo nel denunciarne lo squallore. E figuriamoci se dovessimo incontrarci nuovamente oggi, per dialogare sul livello più o meno squallido dell'attuale cultura italiana... Non se ne parlerebbe

nemmeno...

Che cosa ti ha portato verso il Gruppo 63: semplice curiosità o un interesse più forte?

Di certo un interesse più forte: esisteva realmente, alla base del Gruppo 63, una notevolissima comunità di intenti, diretti al tentativo di rialzare i livelli squallidi della letteratura di allora. Ogni componente del Gruppo possedeva, per di più, una posizione economica sufficientemente stabile all'interno della cosiddetta «industria culturale»: non essendo, dunque, arpionati dal bisogno, non si era nemmeno disponibili allo scendere a compromessi con il mercato. Tradizionalmente, a ben vedere, la cultura italiana è una storia di compromessi e di necessità: basti pensare quanti compromessi l'artista italiano fosse indotto a compiere dalla ristrettezza economica, nell'epoca del fascismo; senza contare, poi, che fino alle soglie del XX secolo la buona letteratura era rimasta appannaggio di una classe aristocratica colta, istruita (si pensi al continuo Leopardi e al conte Manzoni...), anche se non abbiente come quella francese, comunque provvista di belle biblioteche, formata su letture scelte e circondata da una società che sapeva e poteva sostenerla.

Considerando il Gruppo come una collettività, e non come un insieme di individui, ci sono puoi considerare affini o analoghi a quelli del Gruppo?

Certamente. La stessa possibilità di leggere, in quel breve giro d'anni, scrittori e intellettuali come Sanguineti, Manganelli, Balestrini, Eco e critici come Guglielmi, Giuliani, Curi... era proprio offerta dal lavoro che ognuno di noi andava svolgendo, ispirandosi al senso di appartenenza alla comunità di intenti di cui parlavo prima. Si trattava di momenti di vera e propria collettività. Stretti attorno a Luciano Anceschi e al «verri», ognuno, con le proprie capacità e con i propri mezzi, si sforzava di migliorare qualità e livelli della cultura letteraria italiana dell'epoca.

Quali opere di autori del Gruppo 63, a parte le tue, ti sembrano essere state più efficaci nell'azione di rinnovamento?

Ritengo determinante, in primo luogo, il lavoro di critici come Guglielmi, Giuliani, Anceschi, Curi, da cui io stesso ho imparato moltissimo. Per quanto riguarda i lavori «creativi», scrittori come Manganelli, Sanguineti, Balestrini rivestono certamente un ruolo imprescindibile all'interno di quell'azione di rinnovamento culturale. Ma decisivo considero il lavoro dei critici.

Nel 1963 esce la prima edizione di Fratelli d'Italia, in cui – tenendo anche conto dei radicali rifacimenti successivi – molti hanno riconosciuto il tuo capolavoro. Il 1963 è anche l'anno di fondazione del Gruppo 63: si tratta di una mera coincidenza, di una felice congiunzione astrale, o di qualcosa d'altro?

Di una felice congiunzione astrale, direi, oltre che di una coincidenza, dato che,

per la verità, a scrivere un libro di tale mole avevo iniziato molti anni prima. L'idea era sempre stata quella di riprodurre in contemporanea il parlato che si usava allora. Si trattava del parlato di una conversazione colta, di un certo livello, come non credo che ne esistano più, oggi. In un certo senso, *Fratelli d'Italia* costituisce una testimonianza dell'epoca, in quanto in quegli anni le conversazioni colte erano caratterizzate nei modi rappresentati in quel libro. Ho sempre consigliato, del resto, di aprirne una pagina a caso: ci si trova – o, meglio: ci si trovava, una volta – nel vivo di una conversazione colta: di una di quelle conversazioni che si verificavano quotidianamente tra amici quando ancora non era diffusa la televisione, cui un nuovo interlocutore riusciva a partecipare senza eccessive difficoltà anche senza aver ascoltato le ore di dialogo che l'avevano, eventualmente, preceduta.

Tu hai avuto la capacità di far parte del Gruppo 63 e al tempo stesso di mantenere contatti con scrittori che del Gruppo non facevano parte, come – poniamo – Pasolini, Parise e Testori. A che cosa attribuisce questo equilibrio?

Raggiungere, in una certa misura, quell'equilibrio era stato semplicissimo. Basterebbe recuperare quel mio saggio uscito sul «verri» nel '60 in cui, riferendomi a coetanei quali Parise, Testori, Pasolini – e si potrebbe aggiungere anche Ottieri, in fondo –, purtroppo oggi scomparsi, sostenevo che fossero tutti quanti da considerarsi come «nipotini dell'ingegnere». Insieme infatti avevamo «inventato», in un certo senso, il culto di Carlo Emilio Gadda: non compreso dai suoi contemporanei, dopo una o addirittura due generazioni egli veniva finalmente capito, riuscendo a raggiungere il pubblico di entusiasti che noi giovani eravamo nel momento in cui si sentiva ormai stanco e sfiduciato, cioè poco fiducioso in merito ai risultati del proprio lavoro, in particolare circa quei destinatari che non era riuscito ad avere fino ad allora.

Tra amici «gaddiani» (cosa che parecchi nel Gruppo 63 non erano affatto), dunque tra «nipotini dell'ingegnere», si poteva allora supporre che quando saremmo stati vecchi, accanto a un focolare, con castagne e vino, allora, sì, avremmo potuto finire per litigare; per il momento no, si rimandava la questione relativa alla diversa posizione di ognuno ad altro momento.

Negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, che sono gli anni del Gruppo 63, c'è stata una ricchezza di proposte culturali che poi in gran parte è venuta meno; basti pensare al formalismo e allo strutturalismo, e ad autori Sklovskij, Jakobson, Bachtin, Adorno, Benjamin, Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, Foucault, Gadda, Contini, Longhi. Quali sono gli aspetti di quella cultura che ti sembra abbiano meglio sollecitato il tuo lavoro di narratore e di critico?

Li abbiamo nominati praticamente tutti... Il titolo dell'ultimo libro da me pubblicato, *Pensieri selvaggi a Buenos Aires*, deriva per esempio proprio da quello della *Pensée sauvage* di Lévi-Strauss. Relativamente a Longhi, egli si divertiva moltissimo a parlare in quel suo modo, nelle situazioni più comuni, a colazione o

nei momenti di relax... Io l'ho frequentato molto, collaborando a «Paragone» con Anna Banti; e, frequentandolo, assimilavo da lui una tale quantità di informazioni e di novità che da altri imparavo, invece, attraverso la lettura.

Ho incontrato solo una volta Sklovskij; una volta soltanto anche Adorno, con cui ricordo di aver parlato a lungo. Si trattava, nella maggioranza dei miei incontri con questi grandi, di interviste, di dialoghi su argomenti di interesse comune. Ero invece abbastanza amico di Barthes, tanto è vero che l'ho invitato nel 1967, ospite del Teatro Comunale di Bologna, quando preparavo la famosa, famigerata *Carmen*: le scene erano di Vittorio Gregotti e i costumi di Giosetta Fioroni, sì che Barthes si trovò in una compagnia d'eccezione – di certo la migliore in Italia dell'epoca...

Tu giustamente, secondo me, sembri pensare che mettere a confronto il buon lavoro fatto in quegli anni con la miseria successiva e attuale non sia indizio di nostalgia...

In verità, l'osservare il culto di una certa tradizione non mi sembra aver mai comportato un «indizio di nostalgia». Il culto della tradizione «migliore» c'è sempre stato; certo, si prova molta nostalgia se si paragonano le diverse epoche culturali. La dimensione culturale e umana dei personaggi che ricordavi tu poco fa era «normale», in quella data epoca storica. Eppure quegli stessi intellettuali paiono oggi dei giganti. Si pensi, per esempio, all'odierna situazione editoriale, basata semplicemente su direttori e consulenti che suggeriscono addirittura agli autori come modificare e sistemare i testi per renderli più vendibili! Io non ho mai avuto, nemmeno nei miei primi anni di attività, in cui editor erano Calvino e Bassani, qualcuno che mi chiedesse di modificare qualcosa di un mio testo, scegliendo, magari, il sinonimo di un dato termine. Se si fanno paragoni tra quegli anni e questi che stiamo vivendo, per forza nascono delle nostalgie. Se si fanno paragoni, per forza scatta una... «nostalgia da paragone»!

Bologna, 1 luglio 2013, da Fausto Curi, L'Isola del Nuovo. Cinquant'anni da Palermo e dal Gruppo 63. Interviste, riflessioni, giudizi, di prossima pubblicazione presso Mucchi.

Altri percorsi di lettura:

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi
La grande trasformazione

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Furio Colombo
È stato facile

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi
Opere aperte

Andrea Cortellessa
Ritorno a Palermo

Alberto Capatti
Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Francesca Franco
Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Torna al menù

Uso e manutenzione

Gianfranco Baruchello

Tutto il materiale pazientemente accumulato viene disposto in ordine aperto, selezionato con criteri diversi (peso, odore, tipi di superfici, assorbimento U.V., repulsione istintiva all'acqua, reazioni allergiche ecc.). Categorie prearistoteliche:

Asciugacapelli elettroplastica

Defibrillatore MSA portatile

Kg 1 incenso FASUS lacrima sceltissima

Armonica a bocca a tre voci

1 flash microlux

Fornitura per bagno in puro cotone

Manichino femminile di addestramento

idem a nido d'ape

Binocolo in plastica 3 x 40 con borsa

Borsa per acqua calda Pirelli

Telefono con segnale luminoso

Feto fantoccio completo di cordone ombelicale e placenta

Copriletto in misto lino bordo-raso

Scendiletto in cammello blu

Contaminuti per cucina

Corsetto salvagente per bambini

Romanzo Maigret al night-club

Manichino maschile di addestramento

Lecca-lecca orbitari modello OCULISTEN

Se il reclamante riesce ad attingere la durata di 15 minuti, la ventilazione col RIANIMATORE permette di vincere la riluttanza verso il contatto diretto della BOCCA del PAZIENTE.

Aggiungere al piatto ovale da portata per pollo in vetro, il TORSO DI UOMO ADULTO con testa infrangibile.

Classificare accanto alla padella per bistecca con fondo a nido d'ape il bacino schematico ostetrico in legno e cuoio girevole. Liscio-vellutato il rivelatore di dilatazione di pupilla (inviato a Rosario LoPerfido, direttore didattico in Sciacca).

In ogni caso il MESSAGGIO risultò poi ricevuto solo da chi stava per inviarne uno SIMILE!

The matter thus dispersed is called the DISPERSE (EXCLAMATORY) PHASE.

Accanto ai dati anagrafici si prega di indicare le frustrazioni (sussidi grafici): inserto filmato «il palpito della vita». Cortometraggio «aventi diritto e aventi torto». Tra questi: alcuni tra i più potenti critici d'arte della piana lombarda si sono impegnati a indicare mediante crocetta nell'apposita casella la risposta che interessa.

Citando l'architetto C.S., autore di ricette pregiate, «quando si dice casa dolce casa si prevede che la casa avrà l'aspetto di una arancia schiacciata»... A parte i riferimenti storici desumibili dalla voce «Genti e paesi» si può orientare la cosa in una zona del 3000 BC a qualche decennio da oggi in poi.

Verificare i personaggi (chemical inducers compresi) intenti nell'atto di PEERING INTO ovvero di PEERING OUT. ((Posizione genupectoralis della moglie di T. e di lui stesso, l'eroe del pennello a zampa di mosca))... il VIVIANI in seguito divenne cieco...; voleva spegnere le stelle e DIO spense la luce dei suoi occhi!

Cioè: se l'azione che segue risponde alle domande visive che la precedono si ha, a titolo di esempio, la misura della stupidità del materiale usato, la libera associazione del che con il come. L'idiozia che circonda il personaggio (x) ne costituisce il dolcissimo inesauribile CIBO.

Inteso a progettare un libro (assets and liabilities) in forma di pacchetto o di busta-sorpresa contenente untuosità, scotch-tape e altro. Art. 10) l'espressione SUONO BREVE designa un FISCHIO (legge 16-5-1961 n. 450).

Disporre ovunque la parola INTANTO. L'altopiano dell'incerto, sua collusione con G.M. rifiutando però questi le scelte provnienti dal neuro-vegetativo. Articolo 9) La parola visibile... significa visibile in una notte OSCURA CON ATMOSFERA CHIARA (ib.).

Identificati i personaggi dai loro familiari. Irriconoscibili nelle fattezze, la pietosa opera è stata condotta a termine in base ai CAPI DI VESTIARIO.

Robertino, orfano birichino e la sua pregevole visione d'insieme: assemblage de plusieurs raisons supposées parvenant à l'explication apparente de phénomènes qui cachent le motif réel de l'assemblage de plusieurs raisons supposées parvenant à l'explication apparente (de phénomènes). Coraggio, colonnello!

Collegamenti e comunicazioni

telefonici

telegrafici (compreso ottico)

CORTO CIRCUITO

tautofonia

Mettere le voci merceologiche e le immagini in controcampo (si disponevano secondo il loro peso formando la predetta sospensione COLLOIDALE). Dialettica delle immagini. B. si è dato al cinema.

F. è figlio di Spartacus? (Segue schema dettagliato, corrispondenza con i terzi, contabilità personale. Ricchissimo, riceve assegni da Berlino.) Proiezione del filmino «esistenza e natura di dio». Distribuzione gratuita di «nécessaires per

l'oltretomba» completi di alimenti in scatola, carne Simmenthal. Staccarne prima i punti qualità. Raccolta pro-vietnamiti.

Chiedere preventivo e listino prezzi vessilli in perlon misto lana e formati per CRICCHE antiparto e piccoli natanti. Garanzia del garrito. Resistenza allo sfregamento. Medaglieri in tessuto plastificato, ecc.

Habitat: atmosfera stagnante che giustifica l'invenzione del gonfalone, poi labaro e gagliardetto. Da allora in poi CHIZUMBA ride delle bastonate ricevute.

PROVENIENZA: stesso luogo, stessa ora a pochi anni di distanza.

Abelmosco, Abrostalo, Abrotano, Acqua Coobata di stronziana, ecc., fino a Burro di Mangostano, Cararimò, Cedro-Cornuto, Cuscuta (appunti biografici per la VOCE DELL'AMERICA).

Tosse allusiva e parto indolore di WEBB. Il suo letto operatorio in posizione proctologica. Un assicuratore? Un ex-agente di Borsa? Un erotomane, un voyeur con famiglia numerosa. Personaggi supersensitivi sottoposti a LUNGHI PERCORSI AUTOSTRADALI. La loro marcia è preceduta dai pifferi dei gloriosi reggimenti scozzesi. Disinfezione mediante autoclave di alcune opere d'arte contemporanee. Patria comune, mezzo gaudio. Quindi:

Atti eroici, apertura e chiusura delle porte e finestre. Idem per le parentesi multiple ((())) . Supporre il tutto circondato da numerose gocce di sangue nell'atto di cadere. Listino prezzi: tabella delle scelte, i RANDOM NUMBERS. Cavalli di ritorno e quoziente TOSSICO. Elmetti corticali e categoriali, tipo economico in plastica per i NOSTRI FIGLI.

Punto preciso dell'impatto dello schiaffo (sfera dell'inutile), impegno, popolani engagés o non, mediocratici post-marxisti, idee per una United Nations Program for a Martini Cocktail to underdeveloped adults.

Supposition d'une chose possible ou non de laquelle on tire une conséquence. Abbozzarvi uno SPECCHIETTO ESPLICATIVO NISI DOMINUS (Salmo 126/1). Vedi schema «oh Babele quale ordine stupendo» (Ed. Paoline). Spazio ostile. Il monumento funebre del sig. PIGEON inventore della omonima lampada immortalata nella pietra dei Vosgi.

LO SCOPO È DUNQUE GALANTUOMO? Sul mio onore dichiaro di non professare, difendere o propagare dottrine atee materialistiche e di non essere iscritto a sette o movimenti (far firmare all'Arturo). Pubblica intimidazione col mezzo di materie esplodenti (Articolo 420 C.P.). Analogue au point quelconque des théorèmes. Optional at EXTRA COST una GUERNICA MA DA CAMERA. La macchina per non mangiare è in funzione presso il St. Luke's Hospital di New York. La stessa serve anche a insegnare a leggere e a scrivere ai bambini di cinque anni. PENETRA nei vari organi, IMPALPABILI, li irrita e determina la formazione del tumore. B. vi dà un supermargine di sicurezza.

DIDASCALIE: Brisk è il numero uno delle statistiche, Brisk è un amico per le mani. Contiene:

n.2 turiboli con navicella

n.1 acquasantino barocco in ottone

n.1 reggicalze nero

n.1 bustino Triumph

n.1 indumento protettivo rivelatore di gas e radiazioni

I Vichinghi lo assillano correndogli dietro impigliandosi con le corna nei tendaggi. Il programma LUDICO della Comunità Europea è già a buon punto.

Il Personaggio (x) desidera essere amato ma VI DA MODO E SUPERA CON LARGO MARGINE. La Rimozione. Brisk capitano dell'11 bianco-giallo Katakomben?

Lettura cantata dei disegni «il pene è un utensile» (Rimbaud) o anche uso dell'A PARTE

non

come se

uguale a

immediatamente successivo a

come non

se non

(la mutazione grande-piccolo e viceversa)

Disporre inoltre per l'attribuzione dei nomi mediante l'elenco telefonico. CODIGLIONE A. CICCOPEDI A. SBOGGIO F. SPAMPATI V., ecc., nonché l'analisi dei contratti di lavoro dell'industria chimica.

Per una sempre più sana pornografia politica. Dislocazione delle rampe di lancio del paraceto. (A due teste sconto del 50%). Ira sana in corpo sano. Questo è: IL CONTENZIOSO DI OGNI TIPO che spinge il VILIPENDIO (vedi la parte legale fino a vilipendio di cadavere). *De Hæretico Comburendo*.

Tutto sarà dunque disposto ordinatamente in scaffalature di vasta portata modello TICINO (Enti, Banche, industriali, professionisti e commercianti, consumi voluttuari, ecc.). Ogni loro problema

Razionale

Pratico

Robusto

Elegante

Economico

aggettivi tutti siti in Novara, via Donegani, tel. 71132. Esibire documenti identità, la chiave ESPLICATIVA FALSA, riposta in flacone perfettamente sigillato.

Da OGGI IN POI i permessi saranno rilasciati solo dall'ufficio DIVIETI.

Testo pubblicato nel catalogo della mostra Gianfranco Baruchello. Uso e manutenzione, Galleria Schwarz, Milano, 6 novembre - 2 dicembre 1965.

Altri percorsi di lettura:

Immagini dal 63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani
Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai
Fotografia e scrittura

Antonio Porta
Saltami

Luigi Malerba
Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Torna al menù

iLIBRI

iLibri

In queste pagine si recensiscono i libri di e sugli autori del Gruppo 63 usciti negli ultimi due anni. Nel precedente numero di «alfabeta2» sono state fatte anticipazioni di alcuni altri libri, nel frattempo usciti o ormai imminenti: *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, seguito da *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa («fuoriformato nuova serie», L'orma, 435 pp., € 26,00); Enrico Filippini, *L'ultimo viaggio* (nuova edizione a cura di Alessandro Bosco, Feltrinelli, 203 pp., € 9,50); Carla Vasio, *Vita privata di una cultura* (nottetempo, 315 pp., € 17,00); Giulia Niccolai, *Il grande angolo* (nuova edizione a cura di Milli Graffi, Oèdipus); Elio Pagliarani, *Tutto il teatro* (a cura di Gianluca Rizzo, Marsilio).

Edoardo Sanguineti

Ballate

a cura di Anna Maria Giancarli, postfazione di Niva Lorenzini, Tracce, 2013, 40 pp., € 12,00

La ballata del quotidiano. Conversazioni con Giuliano Galletta (1994-2009)

introduzione di Erminio Risso, Il Nuovo Melangolo, 2012, 105 pp., € 12,00

Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso

Atti del convegno internazionale di studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di Marco Berisso ed Erminio Risso, Cesati, 2012, 410 pp., € 40,00

Quando, nell'estate del 1974, Edoardo Sanguineti si trasferisce a Genova per prendere la cattedra di Letteratura italiana all'Università, non ha ancora compiuto quarantaquattro anni. È, secondo i parametri cui siamo oggi abituati, un giovane. Ma, allora, giovane Sanguineti non appare affatto agli studenti che lo aspettano nelle aule di via Balbi e che, ben prima del suo arrivo, hanno imparato a conoscerlo attraverso le poesie, i saggi, l'allestimento rivoluzionario dell'*Orlando furioso* di Ronconi, i due tomi della *Poesia italiana del Novecento* su cui sono piovute polemiche a non finire. Sono quindi, gli studenti, non poco eccitati, in quella prima metà degli anni Settanta così ricca di movimenti e sommovimenti, all'idea di avere come professore non un qualsiasi docente universitario ma uno scrittore e un poeta, un protagonista della cultura italiana ed europea, in una parola: un intellettuale. (Sono, questi di cui si parla, ancora i tempi in cui gli intellettuali esistono e soprattutto non temono di presentarsi come tali.)

Sanguineti, da parte sua, è soddisfatto del trasferimento, ma Genova – la città dove è nato e che ha lasciato piccolissimo – gli appare lontana, se non estranea: ancora un anno dopo, nel 1975, all'uscita nei «Reprints» Einaudi della nuova edizione di *Guido Gozzano. Indagini e letture*, commenterà con qualche fastidio, in una conversazione privata, la nota biografica in quarta di copertina («è nato nel 1930 a Genova, dove vive e insegna presso la Facoltà di Lettere»): «Sembra che non mi sia mai allontanato di qui». Non gli piace, evidentemente, che vengano obliterati d'un colpo i lunghi anni di Torino, che resta – e resterà a lungo – per lui la «sua» città, il luogo della formazione e dell'affermazione (anche se l'epilogo, con la revoca dell'incarico universitario, è stato brutale e doloroso: «qualcosa di simile a un trauma, a uno shock, a una catastrofe»), e il periodo di Salerno (1968-1974) caratterizzato da una «densissima specificità», come osserva Nicola D'Antuono all'interno del volume *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, dove sono raccolti gli atti del convegno internazionale di studi che si è tenuto a Genova a un anno dalla morte del poeta.

Non è quindi probabilmente casuale che, per il suo primo anno nell'Ateneo genovese, Sanguineti scelga di tenere un corso che si muove su un doppio binario: da un lato un approfondimento dell'opera di Arbasino e di Landolfi (di cui sono in quei mesi usciti, rispettivamente, *Specchio delle mie brame* e *A caso*), dall'altro uno studio del *Decameron* di Boccaccio, che – ma pochi dei suoi nuovi allievi lo sanno – completa idealmente l'ultimo corso monografico tenuto a Salerno nell'anno accademico 1973-74, quella *Lettura del Decameron* che nel 2011 è stata pubblicata da Aragno grazie al prezioso lavoro di Emma Grimaldi la quale, studentessa di quel corso salernitano su cui «gravava l'aura triste di un prossimo commiato», aveva deciso «in modo alquanto confuso» di «prendere appunti meno rapsodici e pasticciati di quelli degli anni precedenti». È davvero un peccato, ma purtroppo lo si capisce meglio oggi a distanza di quasi quarant'anni, che a nessuno dei giovani pigiati nell'aula di via Balbi sia venuto in mente di fare lo stesso. Il corso genovese, infatti (concentrato a differenza del precedente su un'unica novella, la settima della seconda giornata, quella della vergine Alatiel «la quale per diversi accidenti in spazio di quattro anni alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi; ultimamente, restituita al padre per pulcella, ne va al re del Garbo, come prima faceva, per moglie»), avrebbe reso ancora più vivo ed evidente quel «credito di una coscienza strutturalista ante litteram» riconosciuta da Sanguineti a Boccaccio come a colui che, «portando a compiuta codificazione il genere “novella”, inventa una volta per tutte [...] la narratività, nella gamma esaustiva di tutte le sue possibili enunciazioni».

Tra Torino e Salerno e infine Genova un filo stretto tiene legato l'insegnamento – e la vita stessa – di Sanguineti, né la cosa può apparire sorprendente se si considera che l'insegnamento è per lui «la professione naturale», il lavoro del piacere, indissolubile e insieme contrapposto al lavoro della *malinconia* (la scrittura), come rileverà tanti anni dopo, nel giugno 2000, al momento di andare in pensione, in una delle sue numerose interviste a Giuliano Galletta raccolte nel volumetto *La ballata del quotidiano*, edito dal Melangolo. Così di anno in anno, da una città all'altra, il dialogo con gli studenti, la quotidiana ricerca fatta «anche

parlando, discutendo», si rinnova e si rinalda. Ma il dialogo non rimane chiuso all'interno delle aule universitarie. Appunto a Genova, città (ri)acquisita dove finirà per trascorrere tutta la seconda parte della sua esistenza, Sanguineti sceglie di assumere per intero i panni del «chierico rosso», secondo la sua celebre definizione di quello stesso periodo: nel 1976 viene eletto in Consiglio comunale (sarà poi deputato tra il '79 e l'83), comincia a scrivere regolarmente per i quotidiani locali, dirige una collana di testi della letteratura italiana per la casa editrice genovese Costa & Nolan. Le conversazioni con Galletta, tenute nell'arco di quindici anni, dal 1994 al 2009, sugli argomenti più disparati, dalla crisi dell'«Unità» alla globalizzazione, dal delitto di Novi Ligure alla pubblicità degli atei sugli autobus genovesi, portano diretta testimonianza di questo impegno (parola negli anni Settanta abusata, oggi caduta in disuso) e, più ancora, di una visione del dialogo – scrive Erminio Risso nell'introduzione – come «antidoto primo di ogni pensiero unico», come «punto di partenza di una visione dialettica del mondo».

Può sembrare strano, per chi ha affidato alla pagina scritta il suo pensiero e la sua poesia, parlare di un tessuto profondo di oralità. E tuttavia, come non evocare il suono di una lingua che nasce *anche* «parlata» di fronte, per esempio, alle *Ballate* appena riproposte in volume da Tracce con un'acuta postfazione di Niva Lorenzini? Ma pure i testi critici di Sanguineti non si comprenderebbero a fondo se non si tenesse conto di quella che Guido Davico Bonino, nel primo intervento degli atti del convegno genovese, evoca come «la sua straordinaria carica didattica: un'eccezionale capacità di dialogare con gli allievi mantenendo un livello altissimo di discorso critico, ma al tempo stesso con una comunicativa immediata di altissima presa». Anche per questo suo insegnamento Sanguineti dovrebbe oggi essere preso a esempio.

Maria Teresa Carbone



Edoardo Sanguineti

Ifigenia in Aulide di Euripide

a cura di Federico Condello, postfazione di Niva Lorenzini, Bononia University Press, 2013, 271 pp., € 22,00

Tradurre i testi dell'antichità classica è sempre un'impresa notevole, importante e da affrontare con la responsabilità di chi è chiamato a conservare e far conoscere alla propria epoca un patrimonio culturale da sempre e oggi più che

mai imprescindibile. Ci sono poi testi greci o latini che più di altri hanno pesato e continuano a pesare sulle epoche successive, reincarnandosi continuamente in prodotti culturali nuovi e diversi. In questo panorama la tragedia greca occupa un ruolo centrale, sia per le strutture che hanno plasmato tutto il teatro occidentale a venire, sia per i temi, i miti e le implicazioni antropologiche, capaci di trovare nuova vita anche in generi e ambiti geoculturali talvolta inaspettati.

Fra gli intellettuali in grado di dare impulsi importanti alle riletture del teatro antico, un posto di spicco spetta senz'altro a Edoardo Sanguineti traduttore, soprattutto per il suo deciso porsi al di fuori dei canoni di questo «mestiere» e poi per una rivoluzionaria scelta di assoluta «prossimità» al testo originale, riscontrabile in primis nel voler restare ostinatamente nei confini dell'ambito scritturale. Quest'ultimo punto non è affatto scontato per chi traduce teatro: da sempre e ancor meglio oggi la scena richiede ben più di un passo oltre il lavoro sulla pagina e nella pagina, in una tensione dialettica fra l'apparato linguistico/poetico e la mobile, incostante, eternamente variabile polisemia della mostrazione performativa, con buona pace di certi aridi arroccamenti tipici della nostra schiatta di filologi. Questa dimensione del tradurre sanguinetiano, come le perplessità e le resistenze che ha incontrato, fa ritenere che uno studio serio sul suo valore metodologico sia più che necessario – e non solo per gli antichisti.

Sanguineti è scomparso da poco tempo, in un periodo della sua vita nel quale stava proseguendo proprio col lavoro di traduttore di teatro antico, misurandosi con due testi euripidei piuttosto diversi e lontani fra loro: prima *Ifigenia in Aulide* nel 2007 e poi *Ippolito* nel 2010. L'*Ippolito* tradotto per Siracusa è, in certo senso, la summa della poetica di Sanguineti rispetto al teatro greco e rispecchia in sé tutti quegli elementi paradigmatici che, fin dalle sue più antiche prove, si sono sedimentati nel tradurre sanguinetiano. *Ifigenia* è invece un testo più complesso e difficile, forse una sfida più importante per il traduttore, rispetto al grande e perfetto edificio costruito da Euripide attorno al mito di Fedra (sul quale il poeta aveva già lavorato nel 1969, cimentandosi col latino quasi intraducibile della *Phaedra* seneciana).

I problemi suscitati dal lavoro di Sanguineti su questa *Ifigenia* non sono pochi. Il primo riguarda la sua irriverente prassi traduttiva basata sulla tenace devozione al dettato stilistico e sintattico dell'originale greco, una sfida anche e soprattutto alla fruibilità del testo di arrivo. La questione diventa poi più complessa se subentra la dialettica di una traduzione di questo tipo con la dimensione scenica: non si tratta infatti di un puro esercizio letterario, ma di una commissione per il XVI Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa, in vista della rappresentazione che si terrà al Teatro Astra di Torino il 23 novembre 2007. In terzo luogo la versione scritturale di questa traduzione non è mai stata pubblicata e richiede quindi un arduo lavoro di ricostruzione testuale, essendo passata attraverso varie redazioni d'autore e un adattamento scenico finale.

Insomma, lavorare sulla traduzione sanguinetiana dell'*Ifigenia in Aulide* è un'impresa insidiosa, soprattutto per il filologo classico: costretto oltre tutto a districarsi tra le panie di una tradizione accademica spesso insofferente di fronte a certe riletture/riscritture non propriamente «ortodosse». Per l'impresa ci

voleva il classicista giusto e questi non poteva che essere Federico Condello, filologo dalle lunghe frequentazioni con la prassi traduttiva dei classici (insieme a Bruna Pieri ha curato l'ottimo *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno, Pàtron*, 2011), ma anche assiduo studioso del Sanguineti traduttore (oltre a numerosi scritti sul tema, ha prodotto con Claudio Longhi l'edizione del suo *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, BUR, 2006) e animatore nell'Ateneo bolognese, insieme a colleghi tra i più intraprendenti, di imprescindibili seminari sull'esperienza contemporanea del *vertere* i classici. Era dunque fatale che un'inedita e complessa traduzione sanguinetiana come quella dell'*Ifigenia in Aulide* finisse nelle sue mani, per vedere la luce in un volume pubblicato proprio dall'Alma Mater Studiorum.

Diciamo subito che il cuore del lavoro di Condello è la preziosissima edizione critica del lavoro di Sanguineti, basata su un'analisi capillare dei testimoni dattiloscritti, manoscritti e digitali, utilizzati secondo un rigoroso e peraltro chiarissimo metodo ecdotico. La traduzione italiana è accompagnata da un testo greco a fronte, che è essenzialmente quello dell'edizione *Belles Lettres* di F. Jouan utilizzata da Sanguineti, oltre che per la sua consuetudine con la collezione Budé, per la rispondenza testuale a una sua personale idea di questa controversa *Ifigenia*. Un ricchissimo apparato di note ci fa entrare nei dettagli del lavoro di Sanguineti, ma ci dimostra altresì come studiare un testo teatrale contemporaneo, che dall'antico discende, si possa rivelare uno strumento formidabile per capire meglio l'originale, soprattutto se travagliato da annose dispute filologiche. Questo lavoro è dunque importante non solo per l'innegabile pregio scientifico, ma anche per la notevole utilità nell'adire taluni penestrati della cultura italiana contemporanea, di cui Sanguineti è stato figura di primissimo piano.

Due parole, in ultimo, per lo splendido saggio introduttivo di Federico Condello, che non è solo un efficace viatico per guidare il lettore alle ardue scelte traduttive di Sanguineti (un solo rapido esempio – *absit iudicium!* – quello del v. 320, in cui il Menelao sanguinetiano dice: «Guardaci noi, tanto per prendere questi avvii, alle parole») ma anche un affascinante viaggio nell'universo intellettuale del grande poeta, una convincente difesa dei suoi ardimenti traduttivi e, da un punto di vista speculare, un riconoscimento del ruolo non secondario dell'*Ifigenia in Aulide* nella storia del teatro occidentale.

Roberto M. Danese

Antonio Porta

Piercing the Page: Selected Poems 1958-1989

a cura di Gian Maria Annovi, Otis Books-Seismicity, 2011, 363 pp., \$ 14,95

Negli Stati Uniti e in Canada c'è sempre stato un notevole ritardo nella traduzione della poesia in generale, e italiana in particolare, anche perché le traduzioni vengono generalmente fatte con maggiore cautela, cura e rispetto dei diritti d'autore in confronto all'Italia, dove dal secondo dopoguerra si è sempre

tradotto invece moltissimo (almeno fino agli anni Ottanta), ma spesso in fretta e male. Nonostante l'entusiasmo di un minuscolo gruppetto di amanti della poesia italiana come Paul Vangelisti e John McBride, e il lavoro pionieristico negli anni Settanta e Ottanta di editori come Guernica di Toronto e Red Hill Press di San Francisco (presso il quale nel 1978 uscì il primo volumetto di traduzioni di Antonio Porta *As if it Were a Rhythm*, a cura di Paul Vangelisti), le traduzioni in inglese dei poeti sperimentali italiani sono comparse con una sfasatura temporale a volte di quindici o vent'anni. Ciò è dovuto da una parte ai pregiudizi della cultura editoriale e accademica nordamericana nei confronti della traduzione in generale, e dall'altra a una tradizione critica poco ricettiva (con rare eccezioni) nei confronti della sperimentazione letteraria più radicale e politicizzata. I pregiudizi nordamericani contro la traduzione sono cominciati a diminuire solo negli anni Novanta, col sorgere dei cosiddetti *Translation Studies*. Nel 1993 uscì presso la Toronto University Press la fondamentale antologia *Twentieth-Century Italian Poetry: An Anthology* a cura di John Picchione e Lawrence Smith, con una bella sezione dedicata agli sperimentalisti, tra cui i cinque Novissimi. Il numero delle traduzioni poetiche dall'italiano è recentemente aumentato in modo notevole, seppure entro i limiti di un pubblico di nicchia e soprattutto accademico.

In effetti da quasi due decenni ormai negli Stati Uniti e in Canada l'attenzione nei confronti degli autori della generazione e del giro del Gruppo 63 è notevolmente aumentata, come dimostra una serie di studi, e soprattutto di traduzioni e antologie che hanno fatto sì che i testi di certi autori circolassero quasi più negli Stati Uniti e in Canada che in Italia. Per esempio, quando nel 2005 uscì (in un'edizione bilingue con testo a fronte presso l'editore Green Integer di Los Angeles) *War Variations* (*Variazioni belliche*) di Amelia Rosselli a cura di Paul Vangelisti e della sottoscritta (volume cui vennero assegnati in Usa il Pen Prize per la traduzione e in Italia il Premio Flaiano), in Italia c'era poco o nulla della Rosselli che non fosse esaurito da anni. A questa traduzione hanno fatto seguito alcune altre, tra cui di recente *Locomotrix* (University of Chicago Press, 2012; cfr. il numero 30 di «alfabeta2»), una personalissima antologia a cura della poetessa statunitense Jennifer Scappettone che traduce in base a valori fonici più che semantici, attribuendo alla Rosselli addirittura una matrice di stampo futurista. Come Lawrence Venuti e altri in Usa, Scappettone pratica una traduzione appropriativa rispetto all'originale. (Clamoroso il caso dell'antologia *Breath* del 2002, a cura di Venuti, delle poesie di Antonia Pozzi, triturata e trasformata in una poetessa americana imagista tipo H.D.)

Le traduzioni di Adriano Spatola, intraprese da Paul Vangelisti con vero e disinteressato amore fin dal '75, sono confluite da ultimo in *The Position of Things: Collected Poems 1961-1992* (a cura di Beppe Cavatorta, Green Integer, 2008). Questo volume bilingue, che comprende quasi tutte le poesie di Spatola, ha fatto sì che paradossalmente sia ora più facile reperirle negli Usa che in Italia. Dello stesso Spatola è apparso nel 2008 *Verso la poesia totale / Toward Total Poetry*, a cura di Brendan Hennessey e Guy Bennett per la piccola e validissima casa editrice di Los Angeles Otis Books/Seismicity. La traduzione con testi originali a fronte della

storica antologia *I Novissimi* risale al 1995 (Sun & Moon Press, Los Angeles); anche in questo caso l'antologia non era invece all'epoca più disponibile in Italia (una riedizione einaudiana uscì solo nel 2003). Presso la stessa Sun & Moon Press uscì nel 1997 l'antologia bilingue *The Promised Land*, curata da un'équipe di studiosi italo-americani di varie generazioni, con testi poetici (tra gli altri) di Spatola, Balestrini, Graffi, Rosselli e Sanguineti. Il cerchio si è via via venuto allargando: l'ambiziosa antologia transnazionale del 1998, *Poets for the Millennium* (curata da Jerome Rothenberg, Pierre Joris e Jeffrey Cane Robinson per University of California Press), conteneva traduzioni di Balestrini, Niccolai, Porta, Rosselli, Sanguineti e Spatola, mentre la corposa antologia di Geoffrey Brock uscì nel 2012 presso un editore mainstream come Farrar Straus & Giroux, *The FSG Book of Italian Twentieth Century Poetry: An Anthology*, raccoglieva, oltre a testi di Porta, Rosselli e Sanguineti, anche alcune poesie di Alfredo Giuliani. Sul fronte degli studi critici, nel 2004 usciva l'importante volume di John Picchione, *The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices* (Toronto University Press) e più recentemente presso lo stesso editore *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s* (2010), a cura di Paolo Chirumbolo, Mario Moroni e Luca Somigli, con tre capitoli dedicati ai poeti tra cui uno studio di Rebecca West su Giulia Niccolai. Delle opere di Amelia Rosselli e di altre scrittrici vicine al Gruppo 63, tra cui Niccolai e Giovanna Sandri, sono inoltre in corso di lavorazione varie nuove traduzioni anche non antologiche.

Esemplare in questo ormai ricco e diversificato panorama è il volume antologico bilingue di poesie di Antonio Porta, *Piercing the Page: Selected Poems 1958-1989*, a cura di Gian Maria Annovi, giovane docente della University of Southern California oltre che poeta e critico, pubblicato nel 2011 da Otis Books/Seismicity Editions. Si tratta di un volume di formato relativamente grande per questo editore, con un'elegante copertina nera quadrata (20 x 20 cm) e un'impostazione grafica (a cura di Rebecca Chamlee) minimalista, semplice e severa, che si può dire corrisponda nel complesso fedelmente allo spirito dell'autore. Il titolo traduce una dichiarazione di poetica di Porta già messa in risalto da Niva Lorenzini: il poeta deve «bucare la pagina, per sfondare oltre i linguaggi automatizzati che una società ben pianificata vorrebbe imporre (e non ci riesce, non può)». Annovi ha operato con la preziosa assistenza di Rosemary Liedl una scelta felice, generosa e altamente rappresentativa della scrittura di Porta nelle sue varie fasi, e raccolto con perspicacia e attenzione le versioni di traduttori di generazioni e approcci diversi (Anthony Baldry, Rosemary Liedl e Paolo Martini, Anthony Molino, Lawrence Smith, Paul Vangelisti e Pasquale Verdicchio), alcune delle quali pubblicate in precedenza ma comunque attentamente riviste e corrette specificamente per questa edizione. Il volume è arricchito in appendice dalla traduzione (a cura di Samuel Fleck) di un dotto, illuminante saggio del 2009 di Umberto Eco, che partendo addirittura da Omero analizza l'uso dell'*enumeratio* in rapporto col ritmo nell'opera di Porta. L'introduzione di Annovi traccia con estrema chiarezza e con esemplare equilibrio la storia e l'evoluzione della poesia di Porta, illuminandone la parabola perennemente metamorfica (anche attraverso puntuali riferimenti alle maggiori interpretazioni) e i rapporti sia con

la sua generazione in Italia che con il crudelismo di Artaud, il modernismo, il postmodernismo e l'arte performativa e concettuale, nonché con il mito americano.

Ogni antologia costituisce un'interpretazione, e dà un taglio diverso alla lettura che si può fare di un poeta. Quella di Annovi mette in luce soprattutto una tematica inquietante, quella della metamorfosi, dell'animalità e del post- o trans-umano, che emerge sia nell'introduzione sia in quella che è forse la parte più spettacolare e indimenticabile del volume, la sezione tratta da *Airone* tradotta da Liedl e Martini. Porta, scomparso nel 1989, si rivela qui essere profeta di una dimensione non solo della poesia, ma del pensiero, che si sta appena schiudendo.

Lucia Re

Giulia Niccolai

Cos'è 'poesia'

edizioni del verri, 2012, 97 pp., € 8,00

Cosa hanno in comune Konrad Lorenz, Rita Levi-Montalcini e Buddha? Tutti e tre hanno sostenuto con maggiore o minore insistenza che l'essere umano deve imparare a controllare le proprie emozioni, perché la sudditanza all'ira o all'odio rende ancora più difficile la liberazione dall'ignoranza, causa prima dei mali che affliggono l'umanità. Giulia Niccolai accosta questi tre personaggi in una lettera indirizzata a Maria Nadotti e raccolta in *Cos'è 'poesia'* (pubblicato dalle edizioni del verri e dedicato a Giovanni Anceschi e Milli Graffi), insieme ad altri scritti di memoria e riflessione. Nonostante il titolo perentorio, la mano dell'autrice risulta guidata solo dal bisogno di portare al livello di consapevolezza le radici di pensieri, gesti, desideri che scattano automaticamente in quello che Giulia Niccolai chiama «il nostro Ego battagliero», e che assume i tratti di un coagulo di istinto, volizione, razionalità. Proprio il bisogno di chiarezza ha spinto e spinge l'autrice da un lato a un esercizio di meditazione ininterrotto, dall'altro alla scrittura, alla condivisione pubblica di quello che non può essere un processo concluso ma attività per definizione laboratoriale che si esprime solo per avvicinamenti progressivi. Anche la sua opera d'esordio, il romanzo feltrinelliano *Il grande angolo* (1966), rispondeva a un'urgenza analoga. Quale sia poi il fondo roccioso oggetto di meditazione e poesia si intuisce per suggerimenti obliqui dell'autrice stessa, anche se la buona educazione e un innato umorismo vietano ogni ipotesi di confessione.

Non so se nove come i proverbiali gatti, ma di certo Giulia Niccolai ha una molteplicità di vite e una formidabile capacità di rigenerarsi. Alla originaria passione per la fotografia ha accostato il lavoro letterario, della scrittura e della poesia, e poi la meditazione: dall'85 è nata una Giulia ulteriore, quella buddhista, che contempla la vacuità del mondo e la necessità di compassione. Rispetto al Gruppo 63, cui si era avvicinata inizialmente in occasione di un servizio fotografico, ha mantenuto una certa distanza di sicurezza, non condividendone alcuni assunti di massima, ritrovandosi tuttavia conquistata dalla volontà

programmatica di sperimentare forme nuove e punti di vista eccentrici. L'incontro con Adriano Spatola e il lavoro con gli amici di Mulino di Bazzano dal 1970 al '79 hanno potenziato la sua energia e la sua gioia di fare poesia sperimentale e condivisa con altri all'insegna dell'ironia e del gioco. Lewis Carroll e Gertrude Stein sono spesso invocati quali numi tutelari della sua opera cui riconducono due direttrici significative: l'esperienza del mondo come linguaggio e come superficie, percorribile al dritto e soprattutto al rovescio, trafiggibile, ritagliabile e duplicabile; e lo sguardo straniero, cosmopolita, di un Io che ha le radici lontane e che si lascia trasformare dal cammino.

L'unica definizione che emerge dalla raccolta è che «poesia deve essere anche rivelazione», e dunque accadimento puntuale, che si verifica in un momento dato e non una volta per tutte. La rivelazione avvenuta nel tempio giapponese delle trentatré colonne è pura folgorazione zen e pura poesia. Il poeta, come il fotografo e come colui che progetta un edificio, riesce a far percepire all'occhio fisico l'immagine colta nel barbaglio della rivelazione. Solo 35 colonne di marmo consentono di dare forma visibile alle 33 colonne di vuoto. Il fotografo tuffando le mani e la pellicola nel buio della camera oscura, come pure il poeta accettando l'immersione nelle bassure del corpo e della mente, strappano all'indistinto un frammento dotato di un senso assoluto di bellezza. Una rivelazione che deve essere conquistata. Come quel mare color del vino che da reminiscenza omerica si fa, per lei a metà degli anni Novanta, vera acqua violacea, nel mar Egeo, davanti all'isola di Rodi.

Graziella Pulce

Giorgio Manganelli

Cina e altri Orienti

a cura di Salvatore Silvano Nigro, Adelphi, 2013, 346 pp., € 22,00

Rileggendo questo libro del 1974, un mosaico ora reintegrato di molte tessere perdute, ci si rende conto di come esso sia ringiovanito – nella sua stupefacente pertinenza e chiaroveggenza. A quarant'anni di distanza le sue note sono indenni da muffe: al contrario di quasi tutte le altre, coeve e ulteriori – a eccezione forse dei testi di Enrico Emanuelli (*La Cina è vicina*, 1952!) e Curzio Malaparte (1957-58). La Cina di allora non esiste più, si obietterà, e allora perché seguirne la traccia nell'umbratile, idiosincratico Manganelli? Cos'è che rende atemporale questo libro, così diverso da tutti gli altri del suo autore? Quest'uomo schivo e stanziale ci mostra mondi invisibili, come un barone von Uexküll che si trasformi ogni volta in un animale diverso. È un istrice che incede fastoso (è il suo aggettivo-marchio di fabbrica lo agita davanti a sé come uno scacciamosche), un visitatore incongruo che ogni volta sa però ghermire il bandolo, l'indizio giusto, con inarrivabile destrezza. Viene in mente Confucio, patrono della scuola dei letterati, o *rujia*, che ovunque andasse riusciva a sapere tutto del regno in questione. I discepoli si chiedono come sia possibile: sono informazioni che chiede o gli vengono date? Uno di loro risponde: «Il Maestro le ottiene con

l'essere affabile, mite, gentile, frugale e modesto».

Manganelli, *flâneur* interstiziale e atrabiliare, sa riconoscere la Cina con nitore anche maggiore quando la incontra fuori della Cina. Le sue pagine sul culto degli antenati in un tempio cinese di Penang, in Malesia, sono esemplari per tensione di ascolto: nessuno scrittore italiano era arrivato a tanto. Riesce a forare il muro del malinteso inevitabile, dopo averlo così fedelmente descritto. Non si compiace mai di esotismo. Non si fregia di mantenere le distanze. Le avverte, le perimetra diligentemente, poi, d'un balzo, le varca.

Solo a Malacca si cheta, il Manga. E forse solo Victor Segalen, l'autore del *René Leys*, seppe usare il viaggio con altrettante sapienza autoterapeutica. Dal perspicuo commento di Salvatore Silvano Nigro veniamo a sapere dettagli preziosi che rendono questo libro ben diverso da una ristampa: la genesi di queste reiterate orbite manganelliane risalirebbe infatti molto addietro, a una prima «misteriosa» assegnazione lavorativa a Karachi, nel 1960, per una missione dell'Istituto per il Medio ed Estremo Oriente (oggi masochisticamente depennato dal penultimo governo). Sembra che questa facezia del destino fosse stata ordita dal suo soccorrevole terapeuta d'eccezione, Ernst Bernhard (amico di Giuseppe Tucci, il fondatore dell'Ismeo), nell'intento di drasticamente straniare questo suo paziente affetto da una mastodontica ipertrofia dell'Io. Era del resto una delle tecniche paradossali di Bernhard, l'impatto radicale con l'altrove: come per gli esicasti, il viaggio era una forma di ascesi itinerante. All'ultimo momento però, quella volta, Manganelli angosciato si sottrasse. E a Karachi approderà, con loop uroborico di sapore borgesiano, solo vent'anni dopo (come si legge nelle pagine raccolte da Graziella Pulce, nel 2002 per Quiritta, sotto il titolo *L'infinita trama di Allah*).

L'esercizio strenuo del viaggio, una volta ritrovato (dopo una decisiva tappa in Africa, nel '70), esploderà in una pirotecnia indiavolata d'idee e immagini rivelatrici. Ogni Altrove, attraverso il prisma Manganelli, diviene un palinsesto trasparente. Nulla gli sfugge. Riesce a leggere sotto l'ovatta della stampa di propaganda filippina e oltre l'imballaggio della tronfia architettura coloniale inglese in Malesia, oltre le moine degli addetti di volo o le quinte cadenti degli aeroporti fuori mano: quale che sia la superficie offertagli, Manganelli sferra attacchi all'arma bianca. Le sue frasi sono le veroniche di un toreador, le controfinte prima di trafiggere con eleganza la mole fumante di temi intrattabili. A questo pellegrinaggio inverosimile, entro la sua costellazione segreta, il più letterato dei nostri scrittori era destinato da almeno tre Cine di riferimento. Tre magnifiche «B»: la Cina di Bartoli, quella di Borges e infine quella di Bernhard. Posto che sia lecito abdurere dal titolo *Antologia privata* di Manganelli un dissimulato omaggio al modello *absconditus* di Borges, autore a sua volta di un'*Antologia personale*, il tema o fantasma della Cina gioca in entrambi un ruolo cruciale (e che solo il secondo vi si sia recato è irrilevante). Nell'argentino la Cina è ovunque, dissimulata. È Tlön, Uqbar, Orbis Tertius di *Finzioni*, è l'assoluto altrove che aiuta a pensare la possibilità dell'impensabile. È nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*, ovviamente, una versione arborescente dei grafi del *Libro dei mutamenti* (Bibbia di Bernhard); è infine in quella tassonomia delirante che

tanto ispirò il Foucault de *Le parole e le cose* e che risale a un indice della Biblioteca imperiale che Giles, il traduttore del Chaung-tzu, commentò con malcelata ironia eurocentrica. Il riso del sinologo contagiò Borges, Foucault e infine Manganelli, con la sua comicità rarefatta che esalta e insaporisce lo iato tra le culture. Più dichiarato modello manganelliano è il gesuita Daniello Bartoli: uomo come lui vissuto fra i libri, che tanto anelò a partire per l'Oriente e invece restò incatenato dal suo talento poetico (e dai suoi superiori) a scrivere la storia della Compagnia di Gesù, per sei lustri travasando nel nitore della propria prosa le peripezie altrui. Con gesto pio Manganelli prende su di sé questo destino inesaudito dell'autore del *Letterato emendato* e lo compie in sua vece, dirottando i suoi passi per Malacca (in luogo dell'insulsa, gettonata Singapore) forse perché memore, proprio, di *Sito e qualità di Malacca* di Bartoli. Negromante, si fa carico della larva dell'ammirato modello e la redime, esaudendola. Molto cinese, *indeed*. Quanto a Bernhard, fu lui a pubblicare la prima traduzione dell'*Yijing* in Italia, e sembra ne facesse un grande uso, anche durante le sedute coi pazienti. Chissà che l'esagramma del «viandante» non sia stato estratto per il convoluto Manga, impaniato in se stesso, a suggerire la messa in orbita, finalmente, di quell'istrice pensoso.

Carlo Laurenti

Viola Papetti

Gli straccali di Manganelli

Sedizioni, 2012, 125 pp., € 18,00

Soleva dire Giorgio Manganelli che un libro, anzitutto, è un supporto per la sua copertina. Il che in pochi casi si può dire come in questo: una formidabile effigie in piedi, quella del Manga appunto, incombe su di noi dall'alto d'un paio di calzoncini giganteschi, trionfali. Il capo leggermente inclinato, lo sguardo in tralice verso l'obiettivo, le mani spingono sui fianchi come a protendere in avanti, di sbieco, l'ingombro aggettante dell'addome. E come per esibire con fierezza, a mo' di contrassegno araldico, quanto quegli epici calzoncini sostiene – tensione che culmina, *punctum* dell'immagine, in una fibbia che occhieggia luccicante –: le non meno esorbitanti, del Manga, bretelle. O, come pare si compiacesse di definirle, i suoi *straccali*. Termine che si applica, di norma, non a indumenti umani bensì ad attributi animali. Del resto una volta Manganelli, con un certo cruccio, chiese a Mario Bortolotto se fosse più brutto lui o Sanguineti. Al che l'amico rispose che lui, il Manga, non era affatto brutto; solo, non era antropomorfo. (Ma incredibilmente fotogenico: la copertina è degno complemento del miracoloso *Album fotografico di Giorgio Manganelli*, col racconto biografico della figlia Lietta, curato da Ermanno Cavazzoni per Quodlibet nel 2010.)

Quello degli *straccali* è uno degli infiniti dettagli che fioriscono l'oggetto sotto la copertina, il libro cioè che Viola Papetti ha dedicato all'amico del tempo in cui era vivo, all'oggetto ossessivo dei suoi pensieri da quando non è più di questa terra. (Una parentesi personale: quando conobbi Viola, nel 1997, tramava un

convegno su di lui; me la presentò Alfredo Giuliani, che aveva letto – su sede incondita, chissà come capitatagli fra le mani – un mio articoletto manganelliano; una delle prime volte che ci parlai lei mi raccontò di certe sedute spiritiche che faceva, per avere di nuovo il piacere di conversare col Manga; si rammaricava che io non avessi avuto occasione di conoscerlo, forse aspettandosi che le chiedessi un invito, non al convegno, bensì al tavolino a tre gambe; il mio razionalismo intransigente di allora mi fece scioccamente irridere quella donna, che pure mi appariva così intelligente e spiritosa; non capivo come quel gioco condensasse in metafora il rito d'assenza, il *Discorso sulla difficoltà di comunicare con i morti* che entrambi, lei e io, già da tempo celebravamo, per continuarlo sino a oggi: quello che l'Henry James del *Carteggio Aspern*, non a caso, chiamava «esoteric knowledge».)

Mentre la seconda parte degli *Straccali* raccoglie sedici testi brevi su Manganelli (quasi tutti già noti quali recensioni, interventi a convegni e prefazioni alle varie edizioni da Papetti curate lungo l'interminabile, operosissima pubblicistica postuma del Manga), nuova è la prima, una trentina di pagine suddivise in brevi paragrafi. E, un po' come all'apparire di *Hilarotragoedia*, prima cosa da chiedersi è *cosa sia*, questo testo. Un libro di «critica»? Anche: non si contano le agnizioni che la sua lettura, in certi noncuranti «a parte», in un lampo consente (come il ruolo di James, proprio, in *Nuovo commento*; la tecnica «di intervallo e di ripresa» fra i «piccoli romanzi fiume» di *Centuria*; lo «spossamento dell'io» strumento e fine delle *visioni* negli ultimi testi di Manganelli). Un ritratto aneddotico? Molto: agli episodi canonici, di una casistica tra gli *aficionados* amatissima – citata e ricitata con la ritualità di cui sopra –, se ne aggiungono di nuovi e impagabili (specie sulla sua passione dolorosa e sensuale per le parole, le singole parole deliberate con «doppio terrorismo semantico e fonico»; non sapevo poi che la *princeps* di *Nuovo commento* recasse la fascetta «IL LIBRO È ALTROVE»: così anticipando la famigerata registrazione di Corrado Costa, *Retro...*). Viene da pensare alla celebre *Vita di Samuel Johnson* di Boswell, alla quale Manganelli dedicò una trasmissione radiofonica edita nel 2002 dalla stessa Papetti (poi Adelphi, 2008): un dottor Johnson che «ha generato intorno a sé», scriveva Manganelli nel '64, «una infinita proliferazione di miti apocrifi, di modi del parlare, del pensare, del vivere». Una biografia «reale»? Certo: dalla quale siamo ammessi al backstage, per esempio, del decisivo viaggio in Africa del 1970 (tappa iniziale della formidabile odeporica manganelliana), oppure all'inverosimile vicenda resistenziale (Manganelli fu persino sindaco provvisorio, per il Cln, del suo paesino d'origine, Roccabianca, dal 22 al 26 aprile 1945).

Ma soprattutto questo è l'esordio, tardivo quanto sorprendente, di una scrittrice. Viola ha seguito un po' la falsariga delle biografie «cubiste» di Virginia Woolf (la quale diceva che «il biografo dev'esser pronto ad ammettere visioni contraddittorie dello stesso volto. La biografia allargherà il proprio campo appendendo specchi ad angoli obliqui»; negli *Straccali* Woolf è citata, una volta in modo piuttosto «esoterico»: «che disse quella sera che mi parlò a lungo di Virginia Woolf?») per giungere, dopo tanta scrittura di servizio e di commento, alla scrittura tout court. Anche dietro lo scrittore Manganelli del resto – come

proprio Papetti ha documentato – c'era un «anglista cancellato»: il cui dono «postumo» ed «esoterico», all'amica d'un tempo, proprio nella scrittura è consistito.

(Una noticina, ancora, sui famigerati *straccali*. Sopra li ho definiti «attributi animali», e sostiene Papetti che l'animale, in Manganelli, è sempre un «pari e contrario dell'uomo»: un'«allegoria». Gli *straccali* non sono genericamente animali, però, bensì per la precisione *equini*. Proprio «la cavallinità», scrive sempre Papetti, «è lo strumento, l'esercizio spirituale che rende possibile la visione» nella *Palude definitiva*. Al di là della cronologia di stesura, cioè, il testo manganelliano per eccellenza «ultimo»: quello che meglio rende quell'impossibile, in letteratura, che è *l'esperienza della morte*. Ora, più precisamente ancora che «attributi» del cavallo, gli *straccali* sono suoi *finimenti*. Una parola, questa, cui non so resistere. Era una finissima mente, certo, quella del Manga; ma la parola *finimenti* contiene anche il *finisterre*, l'*excessus*, la *fine*: di quella *mente* che dall'aldilà, così infallibilmente, continua a deliziarci.)

Andrea Cortellessa

Luigi Malerba

Ai poeti non si spara

a cura di Luca Archibugi, Piero Manni, 2013, 196 pp., € 17,00

Negli anni Sessanta e Settanta Luigi Malerba scrisse per il teatro e per la radio testi che ora Luca Archibugi (meriterebbe qualche riflessione l'intelligente introduzione dell'«addetto ai lavori») raccoglie sotto il titolo di uno di essi: *Ai poeti non si spara*. In quei due decenni i maestri erano Ionesco e Beckett, ma Malerba non aveva bisogno di andare a scuola da loro per imparare a usare l'assurdo, che peraltro era stato inventato da Achille Campanile. Ci nuotavano dentro già felicemente i racconti della *Scoperta dell'alfabeto* e romanzi quali *Il serpente*, *Salto mortale*, *Il protagonista* e *Il pataffio*, per limitarci al meglio del ventennio più malerbiano (tra parentesi, chiedono di essere incluse *Le rose imperiali*, e io acconsento con piacere, con l'inalterato piacere della loro lettura). Lo sanno tutti, ma io lo dico lo stesso: è la narrativa la madre di tutte le battaglie di Malerba, che ora si dimostra un valido combattente anche nel teatro. Cosa hanno in comune i due generi? Il linguaggio, che era tutto per uno scrittore per il quale la realtà non esiste. Esistono solo le parole, che qui appaiono in forma di battute o di didascalie scritte in una prosa ammiccante e sardonica, nonché esilarante. Testi insomma «da leggere», che, prima di mettersi al servizio del teatro, servono se stessi, cioè la letteratura. Vanno benissimo tuttavia pure sulla scena, l'ho constatato di persona: il surreale prende il sopravvento e ti trovi in un altro mondo che poi sotto sotto è sempre il nostro, solo che non lo vediamo. Ridi, con angoscia. Ma anche questo lo sapevamo dalla sua narrativa, quella in cui tutto è teatro, finzione evidente e inspiegabile.

Sono storie di normale follia, di quotidiana frustrazione. Una coppia di attori, in *Qualcosa di grave*, ha perso una battuta con cui trionfavano in tutti i teatri del

mondo e non ne trovano una nuova altrettanto efficace per ridere e per piangere. Non ci riescono loro, o sono le vecchie battute a non interessare più gli spettatori d'oggi? Si trova in una situazione analoga il marito che non riesce a dire una intera frase «logica e poetica» alla moglie (in *Babele*). Non va oltre il pronome personale *io*, potrebbe adattarglisi il verbo *essere*, che però è intransitivo. Incapace di qualsiasi azione, l'uomo è negato al verbo con cui si influisce sugli altri, e non basta la musica a sostituirlo nella ricerca del senso della realtà. Agonizza una cultura, irresistibilmente e comicamente prossima al silenzio, anche se chiacchiera più di prima.

In *Ai poeti non si spara* il capo di un'azienda sull'orlo del fallimento ricorre all'aiuto di un robot, che è davvero bravo nella diagnosi e nei consigli. Intollerabile però che la macchina scriva poesie più belle delle sue, perché lui allora spara e ammazza il robot. Dov'è l'errore? Nello scrivere testi che un computer fa meglio attraverso la rigorosa fedeltà al codice? Nell'incapacità di inventare un linguaggio con cui comunicarsi messaggi emozionanti? Si sente alla fine *La risata del diavolo*: dove le protagoniste, due cicogne, girano il cielo d'Italia senza trovare un posto su cui posarsi: l'aria è irrespirabile, si soffoca nella civiltà industriale. Così però il linguaggio atterrato nella satira ecologica riscopre la realtà che pareva scomparsa. Il realismo dell'avanguardia – così caro a Pagliarani, Sanguineti e Volponi – ha contagiato pure persino Malerba, che se n'era detto refrattario? Sparando all'avanguardia, si estingue il senso del reale che è pur sempre l'obiettivo di ogni arte?

«Le parole bisogna prenderle a tradimento, all'improvviso», dice un personaggio che attraverso di esse cerca le cose che contano. Ebbene, il testo, avanzando nella selva delle trite frasi della conversazione d'ogni giorno (ad esempio tra coniugi, robot in carne e ossa, come tutti rischiamo di diventare se non buttiamo il linguaggio liso e replicante: se ne può morire in *Ossido di carbonio*), pronuncia espressioni che assumono un valore di critica morale, o culturale, o esistenziale, che l'autore non sa di possedere. Preso a tradimento, Malerba confesserebbe d'essere in fondo un moralista.

Eccovi una collana di perle false che sembrano vere: «E qui che cosa facciamo?»; «Se qualcuno di voi sentisse dire qualcosa di molto intelligente»; «È così difficile comunicare»; «Da questa parte non si va in nessun posto»; «Non ci vuole più nessuno, finiremo per morire di fame»; «Io posso dirti soltanto che da quella parte non c'è niente, c'è il vuoto»; «Alla fine ha abbracciato la religione cattolica»; «Sono sicura che qualcosa succederà a un certo punto». Tutto ciò è assurdo, ma è la vita. La vita viene meglio, con la letteratura che trova nel vuoto l'energia necessaria alla sopravvivenza.

Ricordate l'omeopatia descritta da Malerba nel *Serpente*? Scomparsa la materia, resta l'energia, come a teatro. Prese a tradimento, le sue parole vi invitano a cercare in mezzo a loro la formula vincente. Non sappiamo cosa fare, è sempre più difficile dire cose intelligenti, è interrotta ogni comunicazione con l'altro; così non andiamo in nessun posto, continuiamo a inseguire mete dietro le quali c'è sempre il nulla. Finché c'è però la fame, il desiderio d'altro, c'è la vita. Magari la vita dei robot che, privi di scopo, abbracciano la religione. Ma così: «Sei sicura

che siamo vivi?».

Walter Pedullà

Alberto Arbasino

Pensieri selvaggi a Buenos Aires

Adelphi, 2012, 125 pp., € 10,00

Allacciando, con una di quelle spettacolari crasi che gli sono abituali, Lévi-Strauss (*Il pensiero selvaggio*) e John Ford (*Sentieri selvaggi*), e piazzando il risultato nella capitale argentina, probabilmente a rifare un po' il verso, ma inasprendolo, al borgesiano *Fervor de Buenos Aires*, Alberto Arbasino dà certo l'ennesimo esempio di consumata abilità nello zigzag concettual-musicale all'interno della sua cultura ipersatura, ma nello stesso tempo offre anche al lettore, o al rilettore, la tonalità fondamentale su cui il libro sembra filare, ossia, se si è visto giusto, una particolare forma di ira. D'altronde l'autore è avvezzo a sovrapporre nei suoi titoli divertissement citazionista e dichiarazione d'intenti, sia pure ironicamente distanziata e con successivo distanziamento postironico della stessa ironia, a partire dal lontano *Parigi o cara* (1960 in prima edizione) per arrivare al recente *America amore*, dove, eliminando una parola nella nota epigrafe di Mario Soldati, Arbasino mette in copertina, più ancora che una confessione sentimentale, una sorta di certificato d'identità.

Pensieri selvaggi assembla al testo più lungo ed eponimo, resoconto e stilizzazione del viaggio fatto in Sud America nel 2008, «giacché antico lettore di *Tristes Tropiques*», in una specie di celebrazione del centenario della nascita di Lévi-Strauss, due pezzi risalenti a quarant'anni prima, entrambi datati in calce: l'intervista romana a Borges fatta per la Rai nel 1977 (già letta, ma in stile più raccontato, in *Passeggiando tra i draghi addormentati*, altro splendido titolo; la registrazione si trova su YouTube e non la si guarda senza subire un forte effetto di preistoria), e la recensione al debutto del musical *Evita* di Andrew Lloyd Webber, a Londra nel 1978.

Le coordinate del viaggiare di Arbasino sono note da tempo. Esploratore, cercatore, spettatore e ascoltatore vorace e curiosissimo, l'autore sa perfettamente però di viaggiare sempre con il bagaglio della cultura occidentale, e anziché negarlo lo sottolinea costantemente, scrivendo sulle orme di altri viaggiatori-scrittori o andando a verificare in terre più o meno lontane la consistenza dei miti di questa cultura. Si tratta dunque di un viaggiare attentissimo ma quasi sempre radicalmente disincantato (forse l'ultima volta che Arbasino parla di incanto risale al 1981 di *Trans-Pacific Express*, dove il «magico Oriente» si presenta inaspettato in una Bali già preda del turismo di massa; e anche in quel caso lo fa con lo schermo delle pagine di Artaud sul teatro balinese), e che soprattutto – è molto evidente compulsando i vari remix dei suoi libri di viaggio – riparte ogni volta dalla stessa scena e dallo stesso momento storico: la seconda metà degli anni Cinquanta, quando a Parigi e a Londra Arbasino entrò in contatto diretto con i maggiori esponenti, ormai anziani, della

Grande Cultura Europea della prima parte del Novecento, e gli esplosivi anni Sessanta del rinnovamento e delle ultime grandi rivoluzioni epistemologiche del secolo.

Non fa eccezione *Pensieri selvaggi*, che si presenta, lo si è accennato, come «rivisitazione», ossia come ritorno sulle orme di viaggi già compiuti e rimeditazione di una cultura al giorno d'oggi molto in disuso. Che il viaggiatore di Arbasino fosse triste, però (y solitario y final, come l'autore non può trattenersi dall'aggiungere), lo si era letto da gran tempo: triste come i tropici di Lévi-Strauss, malinconico come il quartiere Palermo di Borges, e vieppiù triste nel constatare lo sfacelo economico ed etico-sociale di quei paesi visti, decenni prima, in un periodo di pur discutibile splendore. Così come si era già letto in Arbasino che Sud America e Italia si trovavano unite, sotto l'occhio dell'osservatore smagato, da un legame di sogno reciproco che si traduce in somiglianze reali e insieme anacronistiche (lo spagnolo delle farse e delle operine attraverso cui si è depositato da noi un risibile stereotipo del «carattere latino», e il neorealismo cinematografico che ha fatto sbarcare l'Italia dall'altra parte dell'oceano).

Cosa tiene lontano, dunque, questo libro dalla mera per quanto elegante ripetizione di maniera? È una questione di tono e procedimenti, che la presenza degli scritti più vecchi aiuta molto a percepire. Nelle pagine più recenti Arbasino forza il suo *modus scribendi* fino al limite di rottura, rendendo le argomentazioni sempre più ellittiche e le sequenze orizzontali, assonanzate rimate e paronomastiche, sempre più insistite e violente; vere e proprie gragnuole fatte per frastornare più che per semplicemente stupire, mixaggi crudeli ottenuti torturando il principio dell'*enumeración caótica*. Questa non è più pseudomimesi camp del chiacchiericcio (in)colto, ma ricorda da vicino lo sventagliare di una mitragliatrice: «Così i più depressi o perplessi alunni melanconici e saturnini dei Panofsky e Klibansky, forse devoti australi o solo patetici e periferici, intorno alle mode tipo Derrida e Foucault, magari erratici flemmatici o lunatici tra caipirinha fusion e bling-bling mojito e batidas multi-etno, forse qui andranno chiedendosi se in tutta esta fatal tristeza tropical bisognerà ordinare qualche rap o reggae Paraguay, rave Uruguay, fusion Nabunimbwa o Nambikwara, progressive Guanabara, hardcore Tarahumara, dancefloor Mundunku, heavy metal Musungu, Puerto Deseado blues o punk o funk o blog o lounge o garage o brut?».

Pensieri selvaggi è un libro esacerbato, di profonda per quanto inapparente disperazione, scritto da qualcuno che quasi non si cura più di nascondere dietro la maschera frivola l'odio che prova per il mondo in cui vive. Pur se tentati, si rilutta molto a seguirlo fino in fondo.

Federico Francucci

Francesco Muzzioli

Il Gruppo 63. Istruzioni per la lettura

Odradek, 2013, 224 pp., € 24,00

Fausto Curi

Piccola storia delle avanguardie Da Baudelaire al Gruppo 63

Mucchi, 2013, 60 pp., € 7,00

Fausto Curi

Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità

Mimesis, 2013, 318 pp., € 24,00

I cinquant'anni che ci separano dalle esperienze del Gruppo 63 e della neoavanguardia sono un ciclo temporale ampio e densissimo di eventi e di esistenze. Sono passati anni che hanno rivoluzionato le modalità di approccio all'universo letterario, al rapporto letteratura-mondo, al ruolo della creazione estetica all'interno delle pratiche conoscitive ed espressive. Attraverso la lunga e articolata esperienza del postmoderno si è andata delineando una fisionomia del mondo occidentale in cui la realtà esperita nel quotidiano, l'interpretazione delle esperienze che in questo si iscrivevano, il senso della costruzione di saperi frastagliati – realmente innovativi, o magari solo apparentemente tali, in realtà frammenti di tradizioni asfittiche e sostanzialmente inattive – tutto ciò ha comportato una radicale trasformazione dell'universo intellettuale e pratico. Tale che l'anno dell'anniversario propone scenari abissalmente distanti da quelli dell'evento ricordato.

Francesco Muzzioli, che delle avanguardie è indagatore di grande acume e cultura, ricostruisce quell'esperienza in un libro fondamentale per comprendere la realtà complessa di questa stagione: *Il Gruppo 63. Istruzioni per la lettura*. La sua indagine si concentra sulle dinamiche che hanno operato all'interno del movimento e che consentono, nella sua analisi estremamente dettagliata e puntuale, di definire sia i tratti caratterizzanti delle strategie d'avanguardia nell'arco della modernità, sia le modalità specifiche in cui si è configurata l'azione del Gruppo, in un momento di straordinaria vitalità intellettuale delle società del neocapitalismo che – in tutto l'Occidente – hanno ospitato tensioni alla trasformazione e alla sperimentazione.

Muzzioli bada a considerare le diverse componenti del Gruppo, evidenziandone strategie comuni e tattiche diverse: dalla «riduzione dell'io» al privilegio dell'allegoria, dallo straniamento all'ironia. Le sue analisi individuano, al di là delle vicende dei singoli protagonisti (la storia del singolo – annota giustamente – essendo altra cosa dalla storia del Gruppo), una strategia retorica che, in modi diversi e talora contrastanti, ridisegna una fisionomia del linguaggio di radicale novità. Letture perentorie quanto precise mettono a fuoco le storie di personaggi che animano dibattiti e forniscono esempi importanti di scritture innovative, antagonismo, rifiuto dell'esistente e della tradizione: dai Novissimi a Manganelli, da Arbasino alla Vasio, da Lombardi ai parasurrealisti di «Malebolge» sino agli utopisti-materialisti della «Scuola di Palermo». E poi i critici-teorici, da Guglielmi a Barilli, da Eco a Curi: tutti impegnati in discussioni che solo l'approssimazione – e l'ignoranza – delle generazioni successive hanno potuto ignorare o appiattire

in cliché d'ordinanza.

Proprio Fausto Curi continua a testimoniare – con due libri di diversa importanza, ma entrambi significativi – la sua personalità di interprete del movimento e dei suoi protagonisti. Una veloce ma succosa *Piccola storia delle avanguardie* offre un disegno preciso, nella sua sintesi, delle vicende dell'avanguardismo nella modernità, da Baudelaire al Gruppo, ben individuato nei suoi personaggi e nelle sue motivazioni («il Gruppo 63 è nato dall'intolleranza. Intolleranza dell'inerzia, dell'immobilismo, [...] del dominio, del mercato»): un piccolo manuale per parlare ai più giovani di esperienze inaudite e oggi inudibili, che sono la culla dei nostri progetti e dei nostri drammi.

Ma, soprattutto, di Curi va riletto *Struttura del risveglio*, riedizione di un memorabile volume pubblicato dal Mulino nel 1991. Il tema del «risveglio» viene individuato sulla scorta essenzialmente di Walter Benjamin, ma viene poi inseguito in un amplissimo percorso che attraversa le più importanti teorizzazioni della modernità (da Valéry a Eliot, dai protagonisti delle avanguardie storiche a Sartre), così verificando una fondamentale acquisizione teorica: «chi scrive [...] scrive in primo luogo di sé [...] ogni sua parola è un affioramento [...] che fruisce] di una ricchissima vita di relazione [...] altri scrivono con lui il testo che egli firma».

In questa prospettiva Curi ripercorre alcune esperienze di scritture del «risveglio», cioè caratterizzate dalla tensione della letteratura a uscire dalla propria realtà/irrealtà per proiettarsi nella dimensione di una nuova, contrastiva, visione del mondo. Si riflette su quadri teorici complessi, in cui confluiscono le esperienze degli illuministi e dei marxisti, della Scuola di Francoforte e dei formalisti novecenteschi. Questa lettura della tradizione del moderno ruota intorno a tre protagonisti che scandiscono – con le modalità più diverse – una letteratura capace di sottrarsi al regime della tradizione e testimoniano la volontà di riscrivere il proprio rapporto con la retorica del discorso e con l'istanza di un soggetto che continuamente si compone/scinde minando le realtà più rassicuranti. Si tratta di Sade, appunto di Benjamin e di Edoardo Sanguineti. Le pagine su quest'ultimo precisano il rapporto della sua versificazione con una storia continuamente deflagrante rispetto alla quale il presente, calato nella materialità delle cose, si erge come l'universo – appunto «risvegliato» – dello choc, di una tensione che, nella distruzione del senso, prefigura la propria affermazione.

Impossibile comunque ricomporre in poco spazio la densità delle riflessioni di Muzzioli e di Curi. Entrambi danno un contributo fondamentale a ricostruire una pagina vitalissima della nostra cultura, con la certezza di una critica in cui ritrovare identità e negazioni sofferte: quelle che recano la cifra più intrinseca del moderno e che ci mancano, oggi, proprio quando più sarebbero necessarie.

Giorgio Patrizi

Cecilia Bello Minciocchi

La distruzione da vicino Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento

Oèdipus, 2013, 186 pp., € 14,00

L'avanguardia come un'impresa di demolizioni? Sì, a condizione di immaginare che l'azione sia quella di un Gordon Matta Clark, l'artista americano che sezionava o riempiva di buchi le case allo stesso tempo rivelando strutture, svolgendo una cruda critica sociale, mettendo a nudo nuove architetture.

Il percorso di saggi di Cecilia Bello Minciocchi ci dice che abbiamo avuto diversi artisti con un particolare talento per questo tipo di «distruzione». Due studi sono per Balestrini: sulle strutture anche visive da cui nascono i progetti poetici degli anni Sessanta e sulle tecniche di montaggio sperimentate nel più tardo romanzo poematico *La violenza illustrata* (1976). Gli anni Sessanta sono poi quelli dei due studi sulle prime collaborazioni tra Berio e Sanguineti e sul sistema psichico della scrittura della crudeltà in Porta. La fede incrollabile di Manganelli nella struttura dell'opera è illustrata evidenziando come in *Centuria* (1979) il repertorio della narrazione fantastica assume la cifra dell'allegoria. Il latino di Villa è sezionato come lessico lucreziano e cristiano ma insieme terminale a ritroso di etimologie arcaiche: dal greco all'accadico-sumero, codice esplosivo come può esserlo una lingua viva (morto per Villa era l'italiano, la politica culturale in Italia). Sono altrettanti esempi di come si sia tenuto saldo il nesso che lega avanguardia e rivoluzione praticando, artisticamente, la via del *chaos* come «principio strutturale». Il ruolo chiave spetta al Gruppo 63, tanto che l'estraneità di Villa al canone pare verifica esterna della validità del programma.

Quello che viene portato crudamente alla luce è quanto metodo ci sia in questa distruzione. Che questa sia vista «da vicino» va preso in due modi complementari. Il primo riguarda la «competenza in distruzione» degli artisti studiati, la prossimità all'esperienza vissuta della distruzione, il fatto che li vediamo ancora imbiancati dai calcinacci. Il secondo riguarda la lente del critico che vede gli oggetti «da vicino». La «tecnica delle tecniche», quella del montaggio (sulla base del principio che per Sanguineti, con Benjamin, il Novecento è il secolo del montaggio), è utilizzata da Cecilia Bello (ed è una modalità maggiore della sua scrittura critica) per smontare/rimontare i testi in una progressione descrivibile in termini di *cut up* e *fold in*. Oltre al gustoso *découpage* per cui dal titolo di Balestrini *scrittura e distruzione scrittura e liberazione* si estrae il titolo di capitolo *distruzione e liberazione*, si allacciano qui collegamenti intertestuali nuovi, interni o verso le «fonti» (Lucrezio per Sanguineti e Villa, Freud e Jung per Porta e Manganelli). È un lavoro che passa anche per il *cut and paste* della filologia: la filologia dei carteggi per lo scambio Berio/Sanguineti, la filologia materiale per la datazione di poesie di Villa in base al tipo di supporto scrittoria utilizzato.

L'avanguardia è stata spesso poco «cinica», nel senso (rubo a Sanguineti) che non sempre si è preoccupata della stabilità dei modi di pubblicazione, e sono urgenti operazioni di recupero e edizione almeno quanto quelle di commento. Nel momento in cui la memoria delle avanguardie sta passando dalle mani dei

testimoni a quelle degli storici, si tratta, niente di meno, che di salvare la distruzione dalla distruzione. Se il programma di lavoro è quello attuato in questi saggi, possiamo essere sicuri che i materiali delle avanguardie resisteranno al pericolo della museificazione.

Fabio Zinelli

Massimiliano Borelli

Prose dal dissesto Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta

Mucchi, 2012, 269 pp., € 20,00

Ancora oggi la neoavanguardia suscita polemiche. Venate, talvolta, persino di un manifesto risentimento. Certi toni sorprendentemente accesi stanno a significare in fondo che essa rappresenta una stagione non del tutto storicizzata, forse addirittura rimossa, eppure viva. Proprio a tale rimozione critica tenta di porre rimedio il libro di Massimiliano Borelli, il quale per prima cosa smonta con rara acribia una delle *idées reçues* maggiormente in voga, ovvero che la neoavanguardia degli anni Sessanta fu un'esperienza sterile, sovrabbondante di teoria ma poco feconda sul piano dei testi. E invece i testi furono molti, e assai vitali, e conobbero persino una diffusione impensabile nel mercato editoriale odierno: i testi narrativi di Malerba, Sanguineti, Manganelli, Ceresa, per fare i primi nomi, venivano pubblicati da editori consolidati e tutt'altro che marginali, come Einaudi, Feltrinelli o Bompiani. Quel «rimosso sociale» si deve, secondo Borelli, alla circostanza che la neoavanguardia fu «un'esperienza di molesta autocritica della letteratura mai ripetutasi in queste proporzioni e in questi modi». Sta proprio in tale elemento molesto, disturbante, la causa dei toni aspri di cui si diceva poc'anzi; è segno che le questioni poste dal cosiddetto romanzo sperimentale sono ancora attuali, soprattutto in una fase, come la nostra, in cui il romanzo è divenuto una sorta di totem totalizzante che vorrebbe esaurire in sé il senso dell'espressione *letteratura*.

Compito primario del libro non è tuttavia operare una ricostruzione storiografica, bensì quello assai più impervio «di “risvegliare” dal loro “sogno”, come diceva Benjamin, nell'interpretazione» l'insieme di quei romanzi. Il nome di Benjamin non compare a caso: insieme a Adorno costituisce senza dubbio una figura indispensabile nella riflessione sull'arte d'avanguardia. Pertanto Borelli adopera gli scritti di entrambi quali reagenti critici nella lettura estremamente ravvicinata dei principali romanzi sperimentali degli anni Sessanta, non tutti riconducibili all'alveo della neoavanguardia in senso stretto.

E in effetti il dato di maggiore interesse del libro sta appunto nell'«esercizio tutto concreto e strumentale» delle letture, compiute seguendo un criterio trasversale, alla luce di cinque nodi interpretativi: criticità, personaggio, montaggio, citazione, retorica. Il nucleo teorico del libro lo compongono i capitoli sul personaggio e sul montaggio, strategicamente collocati al centro, i quali si illuminano a vicenda. Si tratta in effetti dei più densi di osservazioni, segnatamente quello sul montaggio, il fattore senz'altro decisivo dell'intero

fenomeno *romanzo sperimentale*, perché dal modo di disporre il testo si intendono «la postura ideologico-comunicativa da cui parla l'autore; [...] il punto di vista interno all'opera, e l'intenzione rappresentativa, e la "qualità tecnica" posseduta». Ma il nodo del montaggio ha un ruolo ineludibile anche nella composizione di questo stesso libro, giacché oggetto e metodo della ricerca tendono a coincidere. L'interpretazione procede infatti in maniera non frontale e diretta ma discontinua, obliqua e allegorica; e viene allora da chiedersi se, in ultima analisi, non sia questa l'unica forma efficace per la critica, l'unica in grado di far emergere il «contenuto di verità» delle opere.

Massimiliano Manganelli

Corrado Costa

«il verri», 52, giugno 2013, edizioni del verri, 2013, 197 pp., € 15,00

Corrado Costa vive tra il 1929 e il 1991: un anno ancora, e avrebbe rovesciato da par suo le decine, quasi tacitamente ingiungendoci, come nella celeberrima performance, di occuparci di lui a condizione di capovolgere il nastro. E in *retrospettiva*, di fatto, si svolge il percorso che alcuni studiosi gli dedicano nel numero monografico del «verri» uscito lo scorso giugno (tra cui spiccano, per quantità e ricchezza documentale, i contributi di Gian Luca Picconi e Marco Berisso). Numero che ne riporta alla luce, fra l'altro, con acribia filologica quasi innaturale (oggi che si macina tutto nei file e niente di ciò che si cancella, o si modifica, rimarrà a nutrire gli archivi digitali dei siti internet) anche testi remoti o incompiuti, tra cui, inatteso e toccante, il politicissimo *Colombella del sud* («chi ha cancellato labbra [segue svastica] in questo segno / non avrà che silenzio – da giurie / di appesi per la gola»). A seguire, la vexata diatriba con Pasolini (quasi topos neoavanguardista, a ricordare la più celebre *Polemica in prosa* sanguinetiana, di qualche anno precedente), narcisista adornianamente paranoico, «auleta esibizionista» che «crede di essere moderno» in virtù dell'ostentazione dei propri complessi, nemmeno tecnicamente «rimossi» ma soltanto «sublimati nei miti», e dunque, di fatto, rifiutati. Seguono poi i testi della cosiddetta fase parasurrealista (così Picconi, citando «Malebolge»), da *Ripetibile alla Messa in italiano* fino alle paradossali *Sei equazioni a colori* – per solutori più che abili, si direbbe.

Della sezione critica vera e propria, aperta dall'omaggio in versi di Balestrini al «grande evasore» (già apparso nel catalogo della mostra parmigiana del 2009, a cura di Eugenio Gazzola), interessano soprattutto gli sguardi di autoesegesi affioranti dai contributi di Picconi e Milli Graffi: la sostanza di una scrittura che vuole «articolare la morte e l'istante» e che a tale programma perviene soprattutto negando l'immagine, «nascondendola, buttandola via» così che «tutto quello che rimane [...] è la poesia». Curiosa dichiarazione, se si pensa a un autore che lavora con le immagini quasi più che con le parole; non così strana, poi, a ben guardare, se la si mette in relazione a esperienze pittoriche più o meno coeve (e

lo ha fatto Andrea Cortellessa nel contributo al catalogo della mostra succitata): così, quelle di Paolini e Parmiggiani, con particolare riferimento alla poetica dislocatoria di quest'ultimo, che sembra echeggiare perfettamente l'idea del *retro* costiano. Il segno e la voce come fenomeni puramente potenziali, ma allo stesso tempo come produttori di senso al di là del senso stesso, o al di là della sua codificazione e decrittazione immediata. Un segno che si toglie, una voce che per essere ascoltata deve dirsi a rovescio, o tacersi, e nell'impossibilità di farlo, fende il senso (intendendolo qui come coerenza logica, come assertività), toglie spazio, corpo, elide la parola quando e se dice le cose, recide le cose *proprio* attraverso la parola (così in *Differenze tra due disegni uguali*: «In alto / manca l'ultimo gabbiano / a destra [...] manca il primo / manca anche l'altro / dei due gabbiani / in alto / manca il bambino»). Non però senza una sua estetica (ribaltata, rovesciata, messa in parodia o in paradosso) della narrazione: così, come notato ancora da Picconi, nei *Due passanti* (da *Pseudobaudelaire*), pseudo o parasonetto tra i più noti testi del nostro, in cui «la sensazione di crescendo di tensione narrativa» non vale a nascondere il carattere farsesco dello stesso impianto discorsivo e la coerenza testuale è un principio da lasciare, come si dice delle donne belle, agli uomini privi di fantasia. Oppure ai «testoni», ammonirebbe lui – dal *retro*.

Gilda Policastro

Ivanna Rossi

Poesia oscura con presa. Leggere Corrado Costa

Consulta Libri e Progetti, 2013, 272 pp., € 15,00

Corrado Costa

La sadsfazione letteraria Manuale per l'educazione dello scrittore

con la traduzione in inglese di Paul Vangelisti, Tiellecti, «Benway Series», 2013, 96 pp., € 10,00

Il titolo lo mettiamo dopo I libri d'artista di Corrado Costa

Catalogo della mostra (Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 7 luglio - 1 settembre 2012) a cura di Mario Bertoni e Chiara Panizzi, Biblioteca Panizzi Edizioni, 2012, 97 pp., € 10,00

Suona banale dire quanto ci manchi, Corrado Costa. Tanti protagonisti dell'arte e della poesia di quegli anni, infatti, sono scomparsi prematuramente. Ma in molti altri sensi Costa è *mancante*. Si sottrae, intanto, agli organigrammi della nostra sicumera storiografica. Dopo un periodo in cui del Gruppo 63 si diceva per lo più peste e corna, condannandolo tutto al dimenticatoio, la *vulgata* odierna – solo in apparenza più moderata – pare averci regolato i conti, e deciso cosa resterà (e cosa no). Ma neppure il più generoso dei canoni include uno come Costa: che per tutta la vita ha giocato proprio col paradosso della sua assenza-presenza. Il titolo del suo libro forse più bello e introvabile (stampato oltreoceano dall'amico Paul Vangelisti), *The Complete Films*, è il suo gioco di prestigio per eccellenza. Nessuna biblioteca d'avanguardia potrà mai dirsi «completa» se priva di questo libro; un

libro che però non si può trovare, non si può vedere (avevo pensato fosse un contrappasso spiritoso dare lo stesso titolo alla corposa antologia dei suoi scritti curata da Eugenio Gazzola, per «fuoriformato», nel 2007; ma c'è poco da scherzare: già oggi quel libro è raro quasi quanto il suo omonimo di 24 anni prima...). Qui Costa elabora il suo mito personale dell'«uomo invisibile»: «Non danno molti film / di “L'uomo invisibile” / o / ne danno molti. [...] / non riusciamo mai a sapere / se c'è l'uomo invisibile. / Finisce sempre che l'uomo invisibile / non si vede mai. / Potrebbe essere stato / anche un altro film».

Il film di Costa è sempre un altro: lui è ovunque e in nessun luogo. Come ha scritto un altro suo amico, Nanni Balestrini, il «vuoto» che ha «lasciato» Costa è «anche un pieno»: «un vuoto lasciato pieno» è la cifra dell'*uomo invisibile*. Sottrarsi, sparire, volatilizzarsi. Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria: anche l'avanguardia o, forse, lei soprattutto (anche la Signorina Richmond, del resto, era un uccello...). Seguendo le orme di Emilio Villa (che aveva «pubblicato» la sua poesia *I sassi nel fiume* incidendola su delle pietre che lanciò nel Tevere), nel 1978 una delle performance più esemplari di Costa consisté nel mandare al rogo, *Gauleiter* di se stesso, la tiratura invenduta di un suo libro di tre anni prima, *Santa Giovanna demonomaniaca* (del resto dedicato a Giovanna d'Arco...).

Dice Giulia Niccolai – che insieme a Adriano Spatola, all'indomani della chiusura di «Quindici» e dello scioglimento del Gruppo, si ritirò nella casa di campagna dell'avvocato Costa, a Mulino di Bazzano sull'Enza, e lì per un quindicennio diede vita a una delle più singolari Zone Temporaneamente Autonome della storia dell'arte – che questi suoi comportamenti erano «sintomo di lievità», del suo «non dar peso» alle cose e a se stesso. Certo Costa è stato il più spiritoso – il più spiritato, il più spirituale – autore della seconda avanguardia; ma questa sua leggerezza, questo suo dissolversi nell'aria, come quello del suo *avatar* nella prima avanguardia, Palazzeschi, è conseguenza di un incendio (il bellissimo fascicolo che gli ha appena dedicato «il verri» ha in copertina una delle sue geniali poesie-immagine dal titolo *Il mangiatore di fuoco*; dove in corrispondenza dello stomaco dell'omino c'è il buco, dai bordi strinati, lasciato appunto dal fuoco che ha attraversato la carta: esattissimo *re-enactement*, e se casuale tanto meglio, della poesia di Palazzeschi che disegna spietata la sorte di ogni avanguardia, *Boccanera* del 1915...). Anche il sorriso di Costa era il segno di un Controdolore che bruciava (nel suo romanzo incompiuto e inedito, depositato alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia – come il resto delle sue carte, amorosamente ordinate da Maurizio Festanti e il cui catalogo è consultabile on-line; così come, con un po' di pazienza, i suoi libri d'artista in copia unica –, a un certo punto si legge: «Io sono un vero uomo, corteggiato dalla paura, che riesce a far finta di niente»).

C'è di che rallegrarsi nel vedere come l'ultima generazione di poeti stia «mettendo a fuoco» una figura così sfuggente. La nuovissima collana bilingue «Benway Series», diretta da Marco Giovenale, Mariangela Guatteri, Giulio Marzaioli e Michele Zaffarano, ha appena riproposto un suo breve e singolarissimo, alquanto pornografico «saggio a fumetti» dal titolo *La sadisfazione letteraria* (pubblicato nel '76 dalla Cooperativa Scrittori): come l'eros libertino è privo di scopo riproduttivo così la letteratura per Costa, spiega Ivanna Rossi,

«non può assumere il compito di riprodurre, perpetuare e rispecchiare la società e la classe dominante così com'è». E sul «verri» c'è un saggio acutissimo di Giovenale, che fa di quella di Costa l'archetipo di una «postpoésie» che «blocca la rincorsa modernista del necessario, della struttura data, fissa, scolpita, invariante». In effetti tutto varia, in Costa; tutto scorre, si rintana e improvvisamente riappare (come il fiume del suo poemetto-*sphragis*, così diverso da quelli di Ungaretti).

Si imparano tante cose dal libro assai singolare, e felicemente disordinato, di Ivanna Rossi (già allieva di Luciano Anceschi e, per qualche tempo, assessore alla Cultura di Reggio Emilia). Che ha l'umiltà di chi sa che non c'è modo di fare figura peggiore di chi si metta a spiegare un motto di spirito. Per esempio la poesia-immagine (dalla bellissima serie *I casalinghi*) che sta in copertina al libro, e gli dà il titolo-witz: «Una lampadina nera, invece di far luce, diffonde un cono di parole oscure, che vanno a friggere in un padellino. La poesia è una cosa del genere, beato chi ne capisce lo sfrigolio. Nessun problema, dice però Corrado. Basta una comunissima presa elettrica, e la poesia è subito “con presa”». Ma se è un lavoro prezioso, quello di Ivanna Rossi, è proprio per la caparbieta di spiegare tutto: incluso quello che non vale la pena spiegare, così come quanto spiegare davvero non si può (e non conta che, qui e là, si possa restare perplessi – come nell'interpretazione dell'opera prima *Pseudobaudelaire*, del '64). Se le poesie di Costa sono dei rebus (tutte, non solo quelle in forma di immagine, sono per Rossi «la punta di un iceberg»: ancora la dialettica, così pericolosa per noi navigatori – di visibile e invisibile...), è impossibile per il loro lettore – ha scritto Giulia Niccolai – non tentare di «capire che cosa ci sia dietro». Già. Ma appunto *dietro alla poesia* non c'è altro, ci ha avvertito Costa con un sorriso, che il suo *retro*. Dietro, cioè, non c'è nulla. Nulla, almeno, che si possa vedere.

A.C.

Giordano Falzoni

Album. Appunti inediti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967)

a cura di Teresa Nocita, Insula, 2012, 139 pp., € 24,00

Sarebbe interessante affrontare la (ri)lettura di un testo importante per la neoavanguardia italiana, *Il romanzo sperimentale* (a cura di Nanni Balestrini, Feltrinelli, 1966), ora riedito con una sezione di «Reduci» e «Postumi» a cura di Andrea Cortellessa (L'orma, 2013), avendo davanti l'inedito *Album* di Giordano Falzoni (Zagabria 1925 - Milano 1998) uscito l'anno scorso per le edizioni Insula, una piccola casa editrice di Enna. La riscoperta di Falzoni (scrittore e drammaturgo, fra l'altro traduttore einaudiano di Breton; ma anche pittore, sodale di Dubuffet e Tapié; infine attore per il cinema, fra l'altro nella *Voce della luna* di Fellini e nel *Nome della rosa* di Annaud) è cominciata proprio con questa pubblicazione per le cure di Teresa Nocita (che ora lavora alla pubblicazione dei suoi scritti letterari).

Si tratta di una sorta di reportage verbovisivo dell'ultimo convegno del Gruppo 63 tenutosi a Fano nel 1967: la doppia competenza dell'autore gli consente di visualizzare ogni volta, quasi con *écriture automatique*, le parole pronunciate dagli oratori che si susseguono al palco (alla riproduzione fotografica degli originali si accompagna la trascrizione, seguita dal commento della curatrice, che opportunamente scioglie le allusioni, i nomignoli e le più o meno volute storpiature, da parte di Falzoni, dei tanti nomi citati durante le sessioni del convegno).

Al *Romanzo sperimentale* sono dedicate in effetti alcune delle tavole dell'*Album*, in cui il tema del convegno di Palermo, nel passaggio dalla sua forma squisitamente letteraria a quella anche visiva, sembra subire una curiosa metamorfosi. Nella tavola A08, sotto al nome di Edoardo Sanguineti e al titolo «La questione del romanzo», paiono precipitare verso il basso due righe piene di delusione e quasi infantile rassegnazione: «nomi come quelli del nouveau roman non ce n'erano». Vicino, una nota riflette sul fatto che ben tre dei Novissimi (Sanguineti, Balestrini e Porta) sono passati alla narrativa. Curiosa laconicità, considerando le polemiche accesissime che si svilupparono all'epoca su questo argomento. Questa tavola appare infatti semivuota, sgombra di parole, disegni e profili vari che tornano, nell'*Album*, in modo più o meno costante (è onnipresente, in diverse varianti, una stilizzata figura di uomo con una testa-tronco a forma di cuore). Per definire la tecnica del collage, nella tavola A1, figurano frasi e sintagmi dei sodali del Gruppo 63, ognuno con la propria idea: dallo «shock» di Sanguineti all'«indugio lirico» di Gaetano Testa e all'«alto livello di etereogeneità» di Giorgio Celli. Pare sdrammatizzante la tavola A09, che riprende la vecchia polemica su «Officina» tra Sanguineti e Pasolini (quasi una vignetta, col solito cuore-testa e la nuvoletta a fumetto: «Rispondete a Pasolini!!!!!!»).

Sull'ultimo convegno del Gruppo 63 la documentazione era finora scarsissima. La scoperta di questi materiali (oggi conservati in collezione privata), caratterizzati da una forza umoristica e visionaria, regala nuovi profili e orizzonti a quell'epoca storica e a coloro i quali vi parteciparono.

Le complessive 38 tavole su carta ruvida, con l'aggiunta di tre fogli volanti su carta liscia (contenuti in due blocchi da disegno di 32 x 23 cm), conducono un gioco serio e scherzoso, rigoroso e impertinente insieme, attorno alle figure di Balestrini, Barilli, Celati, Pagliarani, Sanguineti e molti altri.

Tutto quello spazio bianco e quasi *sgomento*, riguardo la questione spinosissima del romanzo sperimentale, parrebbe riempito dalle parole di Amelia Rosselli riportate nella tavola A21 e così adatte, io credo, a misurarsi con quell'impossibilità: «cervello: raccogliere il massimo / utilizzare quando si è commossi / a scrivere / automatismo significativo / non voluto non cercato, cui si / deve obbedire».

Raffaella D'Elia

Altri percorsi di lettura:

Lapo Berti
Aldo Bonomi

Valerio Paolo Mosco
Franco La Cecla

Torna al menù

Immagini dal 63

Le immagini di questo speciale provengono da tre fonti distinte. In attesa di ritrovare l'importante lascito fotografico di Giulia Niccolai (al momento ne resta quasi esclusivamente quanto a suo tempo riprodotto nel volume *Il romanzo sperimentale*, appena ristampato da L'orma), è stata una bella sorpresa che Ornella Volta abbia trovato, fra i negativi di suo marito Pablo (scomparso nel 2011), veri e propri servizi fotografici realizzati al primo convegno del Gruppo, a Palermo nell'ottobre del '63, e al terzo, quello appunto sulla narrativa, ancora a Palermo nel settembre del '65. Si vedono dunque qui per la prima volta queste immagini, che fra l'altro ritraggono gli ospiti Alberto Moravia (nel '63) e Goffredo Parise (nel '65): più o meno polemici, ciarliero il primo, ostinatamente muto il secondo. Le tavole verbovisive e i moduli che ne sono stati graficamente estrapolati [vedi] sono presi dal libro di Giordano Falzoni [Leggi recensione] (gli «omini-cuore», con braccia e gambe in continuo, frenetico movimento, sono i partecipanti all'ultimo convegno del Gruppo 63, a Fano nel maggio del '67; o direttamente, forse, le loro parole in tal modo stenograficamente «umanizzate»).

La grande tavola a fumetti in apertura, di Corrado Costa e Silvio Cadelo [vedi], proviene dal libro di Ivanna Rossi [Leggi recensione] (così come il «francobollo» [vedi] opera di Glennis Benvenuti pubblicata da Pari & Dispari nel 1988), e faceva parte dell'unico numero uscito de *Il poesia illustrato* (cfr. *Appendice* in Corrado Costa, *The Complete Films*, Le Lettere, 2007). Il finito di stampare è del 26 aprile 1979, e si tratta dunque di una delle prime testimonianze del «processo 7 aprile». Riprendendo una tipica iconografia romantica, l'esule immerito è ovviamente Nanni Balestrini, mentre a sorreggere tra gl'irati flutti il suo alato vascello sono riconoscibili, da sinistra a destra, appunto Corrado Costa, Franco Beltrametti, Giulia Niccolai e Adriano Spatola.



Elio Pagliarani, Gianni Novak, Enrico Filippini, Nanni Balestrini, Ornella Volta, Roberto Di Marco, 1963.
(Archivio Ornella Volta).



Gillo Dorfles, Francesco Leonetti, Valerio Riva, Furio Colombo, Alberto Arbasino, Giancarlo Marmorì, 1965.
(Foto Giulia Niccolai).

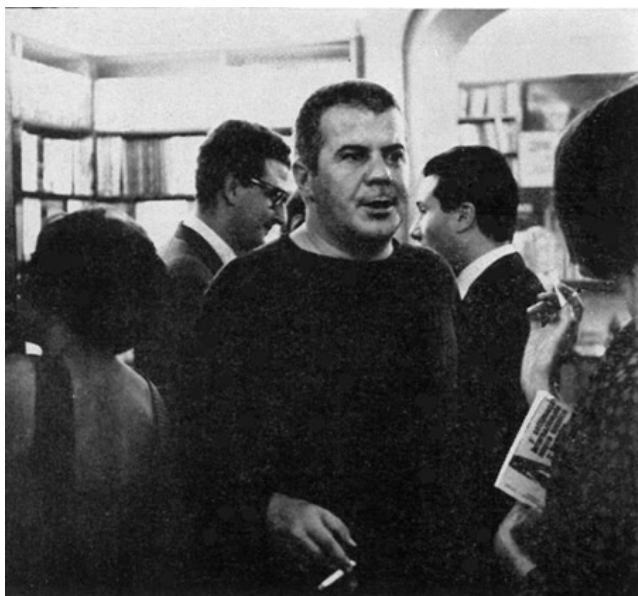


Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Furio Colombo, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

Enrico Filippini, Nanni Balestrini, Angelo Guglielmi, Carla Vasio, Alfredo Giuliani, 1963 (Archivio Ornella Volta).



Enrico Filippini, Carla Vasio, 1965. (Foto Pablo Volta).



Germano Lombardi, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

Renato Barilli, 1965. (Foto Giulia Niccolai).



Angelo Guglielmi, 1965. (Foto Giulia Niccolai).



Nanni Balestrini, Luciano Anceschi, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Achille Perilli, 1963.



Fausto Curi, Aldo Tagliaferri, 1965. (Foto Giulia Niccolai).



Dibattito sul Romanzo sperimentale



Lamberto Pignotti, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

Germano Lombardi, 1965. (Foto Pablo Volta).

Goffredo Parise, Ornella Volta, 1965. (Foto Pablo Volta).

Gino Dorflès, Francesco Leonetti, Valerio Riva, 1965. (Foto Pablo Volta).



Alberto Arbasino, Giancarlo Marmori, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliani, 1965. (Foto Pablo Volta).



Gillo Dorfles, Francesco Agnello, Alberto Moravia, 1963. (Archivio Ornella Volta).



Alberto Arbasino, Umberto Eco, Vittorio Gregotti, Furio Colombo, Graziella Civiletti, Amelia Rosselli, Carla Accardi, 1965. (Foto Pablo Volta).



Adriano Spatola, 1965. (Foto Giulia Niccolai).



Adriano Spatola, Ornella Volta, Valerio Riva, Antonio Porta, Alfredo Giuliani, Renato Barilli, Michel Thurlotte, Luisa Spagnoli, 1963. (Foto Pablo Volta).



Inge Feltrinelli, Nanni Balestrini, Alberto Arbasino, Anna Nogara, 1965. (Foto Pablo Volta).



Jacqueline Risset, Alfredo Giuliani, Enrico Filippini, Gaetano Testa, 1965. (Foto Giulia Niccolai).



Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Furio Colombo, Alberto Arbasino, 1965. (Foto Pablo Volta).



Giorgio Celli, Nanni Balestrini, 1965. (Foto Giulia Niccolai).



Nanni Balestrini, Silenzio (Veronese: Ritratto di gentildonna), 1966-2013. Inkjet su tela, 120 x 80 cm. Collezione privata.

Mario Schifano, Monocromo, 1960. Tecnica mista su carta, 100 x 70 cm. Collezione Alessandra e Paolo Barillari.

Silvano Bussotti, Dichiarazione scritta, 1961. China e acquarello su carta, 37,7 x 21,7 cm. Collezione Carlo Palli, Prato. Foto Archivio Carlo Palli



Fabio Mauri, *The Nursery News*, 1960. Collage, tempera, olio e china su tela, 64,5 x 81 cm. Studio Fabio Mauri, Roma.



Gianfranco Baruchello, *Palle e spilli*, 1960. Assemblaggio (sperimentazione di oggetti in rima), 30 x 40 cm. Fondazione Baruchello, Roma. Foto Claudio Abate.

FAME AMORE PAURA

Giuseppe Chiari, Fame amore paura, 1974. Ingrandimento fotografico su carta, 61 x 267 x 4 cm. Collezione Nino Soldano. Foto Patrizio Nezi.



Corrado Costa, Senza titolo, 1963. Tecnica mista su faesite, tre elementi, 98 x 92, 98 x 73, 60 x 40 cm. Collezione Roberto Tizzi e Milena Giacomazzi.



Adriano Spatola - Giuseppe Landini, Gioco-poema, poesia-delitto, 1964. Stampa offset su carta, 49,9 x 66,9 cm. Collezione Maurizio e Tiziano Spatola. Foto Tiziano Spatola / Carlo Vannini.

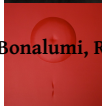
Dadamaino, Disegno ottico dinamico, 1964. China su carta, 25,9 x 25,9 cm. Courtesy Susanne Capolongo.



Enrico Castellani, Superficie bianca, 1965. Rilievi su tela bianca, 80 x 120 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1964-1966. Graffiti e strappi su carta nera, 45 x 32 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Agostino Bonalumi, Rosso, 1964. Tela estroflessa e tempera vinilica, 92 x 80 cm. Archivio Bonalumi, Milano.



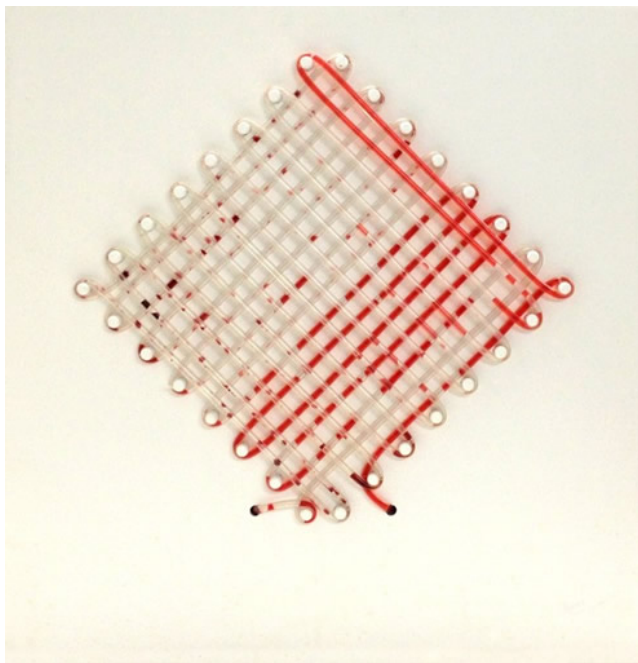
Franco Angeli, Senza titolo, 1965 circa. Smalto e matita su carta, 100 x 70 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Gianni Colombo, After Structures, 1964. Legno, lampade e meccanismo elettromeccanico, 30 x 120 x 10 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Alighiero Boetti, Senza titolo, 1970. Biro su carta, 48 x 68 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Giovanni Anceschi, Percorsi fluidi (Ics rosso), 1963/1997. Tubo di polietilene, liquido colorato, legno laccato, 44 x 42,5 cm. Courtesy dell'artista.



Gioietta Fioroni, Il cappello, 1966. Tecnica mista su carta, 100 x 70 cm. Courtesy Marcorossi Artecontemporanea, Milano.



Tano Festa, Finestra, 1962. Smalto su legno, 100 x 70 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.

Lucio Del Pezzo, Le notti arabe, 1964. Acrilici su legno, 76,5 x 63 x 10,5 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Gastone Novelli, Spazio logico, 1964. Tecnica mista su tela, 81 x 100 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Enrico Baj, Modello AF653035, 1964. Scultura in meccano, 111 x 48 x 33 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Giulio Paolini, Diaframma 8, 1965. Fotografia, 30 x 33,5 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.

Mario Schifano, Senza titolo, 1963. Smalto, matita e collage su carta, 100 x 70 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.

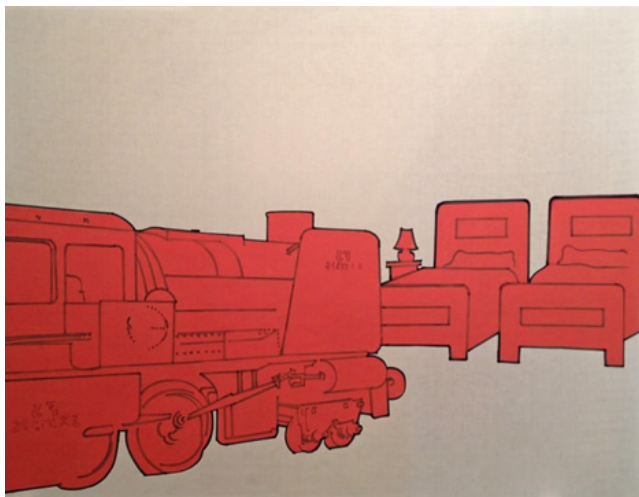
Pino Pascali, *Le balene*, 1964. Carta cianografica su tela, 120 x 100 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Achille Perilli, *Les grands transparents*, 1962. Olio su tela, 120 x 120 cm. Courtesy Galleria Tega, Milano.



Piero Manzoni, *Achrome*, 1957-1958. Caolino su tela a quadrati, 30 x 40 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Renato Mambor, Treno letto, 1965. Acrilico su tela, 170 x 225 cm. Collezione privata, Milano.



Arnaldo Pomodoro, Lettera a K, 1965. Bronzo, 56 x 37 x 9,5 cm. Edizione di 2 esemplari + 2 prove d'artista. Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro.



Mimmo Rotella, C'era una volta, 1963. Décollage su tela, 105 x 100 cm. Courtesy Fondazione Marconi, Milano.

Emilio Tadini, Dopo la sei giorni, 1965. Tempera e cera su tela, 100 x 81 cm. Courtesy Fondazione Marconi,

questa è Mal

quelli è il buon collage è
all'interno di un collage.

indagatorio (Testa)

A?

H?

sanguinanti, piangenti, i labbra

la nuova minaccia

Tagliare: ma forse la parola
collage
un'operazione metaforica

il materiale ti serve molto
rapidamente

il motore che funziona con un suo potere
nessun rete però metaforica

control di un collage notturno (calle)

indagatorio di livello della ideologia (calle)

leggermente corrotto dalla
parola

il quale, la quale

non posso usarlo
di Piper

leggermente [] ti rivolgo

leggermente ingrossato

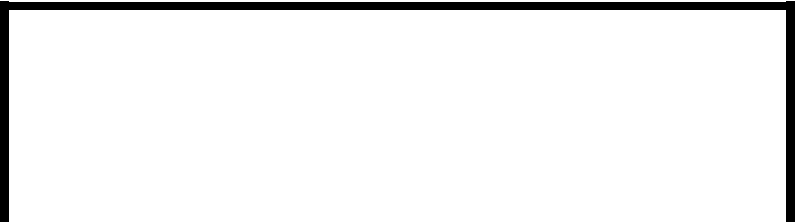
Testa
d'incisione
nella scultura

Testa: allora tutto è collage

il motore che funziona con un suo potere
nessun rete però metaforica

control di un collage notturno (calle)

comico (cavallotti)



Ritmo del cantico dei cantici?

EPISCOP

Il juke box dei juke box

Filippini: cismo soprasi?

Bossa popolare
C. d. C. 1950 altra messa i lines (Giuliano)

Ma la parodia e l'epigramma
sono molto delusi (Bianco)



di me dove parlo oggi
il tuo spider
Porta: secolo 20 anni, può essere
ha imparato tutto
e la sua foto è sotto il mio cuscino
sono molto delusi (Bianco)

Ra el WC
Carri: shock dello
~~spesso~~ emerso l'orientamento

il mio ragazzo è come un
razzo in parka da
Cap Canaveral

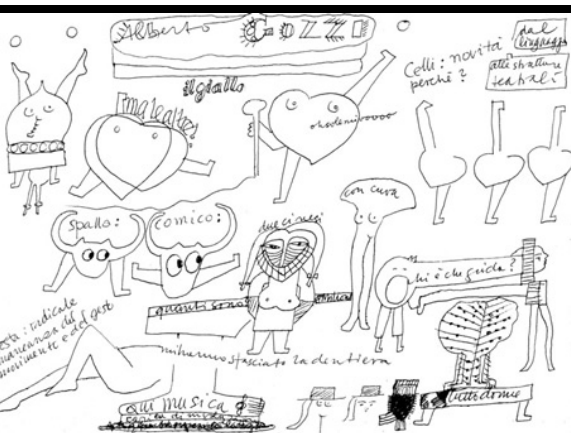


BIANCO



Carogne e sperma
un ragazzo non può (Giuliano)

sen partiti male
(Giuliano)



Tema: radicale
manovra di
mutamento del
gusto

con musica
di...

con cura
di...

chi è che guida?



A contatto col pubblico
porta Renato Barilli quale tema due pericoli:

Il pericolo di scordare



linguaggio haparante
il vero
abituato



progettazione fin
Generazione di Veltuno S. d. Vulcano
colloquio negli esordi
se non si curano gli strumenti



Spontanea l'irno
frodolo
RM.



letteratura come
recipiente
estre versione non soggettivismo
non si è scrittori se non si curano gli strumenti

linguistici da cui si parte
fonetica: nega la sua riproposta

Angelo Guglielmi Sanguineti: ideologia: ricerca linguistica

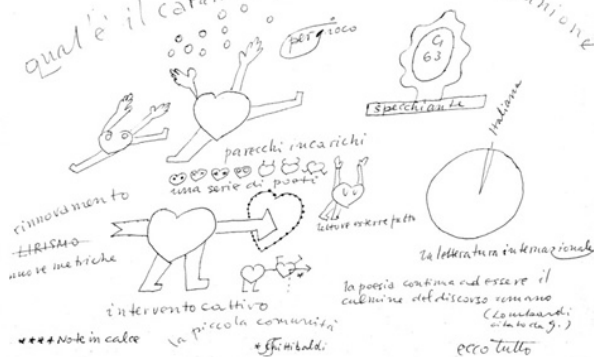
progettazione fin
Generazione di Veltuno S. d. Vulcano
colloquio negli esordi
se non si curano gli strumenti

fonetica: nega la sua riproposta

Angelo Guglielmi Sanguineti: ideologia: ricerca linguistica

Alfredo Giuliani

qual'è il carattere preciso di questa riunione



Edoardo Sanguineti:
Anni: un rifut'au
e' epigonismo

agire sulla zona di
realta' sulla quale
e' chiamato ad agire
"pr. viareggio" politica
di quale ideologia si
fa portatore il linguaggio
di Giuliani
di Sanguineti



Passoli in espansione
uno stato di intenzione

Piemontese

Barilli: giudizio francamente negativo
in college dove non avviene un qual
che



la mamma di Crescenza
a - noia
che materini frusti per
materie di grado Randi
pull over porco di
jelato
che scattanti
spresso un po'
che
è ricatto (Randi) che
essa a casa propria degli che mela ribe
(Pary)

Chissà cosa diranno quelli del sedici (Pignotti)

[illegible]

combinatorio

cerchiamo, dico, qualcosa

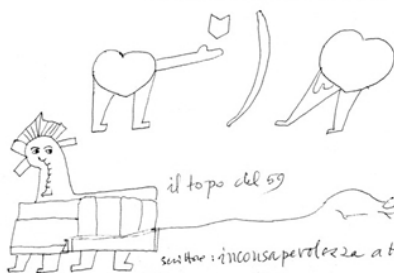
tecnica letteraria
il principio com

tecnica letteraria
il principio combinatorio

→ ASSUMER il linguaggio come dato anziché come prodotto

Giulia -

difesa sostanziale impotenza



il topo del 69

scrittore: inconsapevolezza attiva nei confronti del linguaggio

se non c'è nessuna Madonna glielo darò io

Giulia -

Riduzione dell'io

questo è la letteratura dilatare l'io

gioco: elemento dell'io non va ridotto, ma dilatato
altrimenti tutto quanto è diventato qualcosa
che in quanto rappresenta l'altro





Altri percorsi di lettura:

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Francesca Franco
Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani
Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai
Fotografia e scrittura

Antonio Porta
Saltami

Luigi Malerba
Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Torna al menù

Sommario

CRONICHE

Lelio Demichelis

J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

G.B. Zorzoli

Il nuovo volto del populismo

Juan Domingo Sánchez Estop

Elogio materialista di papa Francesco

Franco La Cecla

Governo italiano in esilio / 2

Letizia Paolozzi

Il conflitto fra generazioni

Gino Di Maggio

I silenzi sul petrolio

Intervista a cura di Yong-june Park

Slavoj Žižek

ANNI OTTANTA

Nicolas Martino

La luccicanza italiana

Federico Chicchi

Si può negare un'immagine?

Marco Assennato

Anestetica postmoderna

BRASILE

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco
L'amore della Marea Amarildo

Cecilia Vieira de Melo
Femminismi in divenire

Bruno Cava
Il Grande Progetto è deragliato

Fabricio Toledo de Souza
Incalzare il futuro

POESIA

Lidia Riviello

MAURIZIO MOCHETTI

Maurizio Fagiolo dell'Arco
Maurizio Mochetti

Maurizio Mochetti
Lo spazio dell'arte

COREA

Franco Berardi Bifo
Il deserto del presente

Yi-Kungyung
Il sogno della rivoluzione

libcom.org
Una Libera Comune di sei giorni

JAN FABRE

Conversazione con Giulio Boato
Della bellezza come forma di resistenza

Enrico Pitozzi
La logica delle forme

Annalisa Sacchi
Bucare il reale

DIMORE DELLE VOCI

Dimore delle voci

Maria Cristina Reggio e Romina Marciante
Epifanie di molecole vocali

Luigi Avantageggiato
Radiovisioni: Roberto Latini

Mauro Petruzzello e Walter Paradiso
Suono che cade

Leili Galehdaran e Ida Vinella
La camera da ricevere

GLI ARTISTI DI ALFABETA2

Manuela Gandini
Agostino Bonalumi (1935-2013) Ordine-sospensione-disordine...

Andrea Fiore
Jannis Kounellis a Trieste

SEMAFORO

Maria Teresa Carbone
Semaforo

iLIBRI

Lapo Berti
Aldo Bonomi

Valerio Paolo Mosco
Franco La Cecla

iLibri

ALFA63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi
La grande trasformazione

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Furio Colombo
È stato facile

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi
Opere aperte

Andrea Cortellessa
Ritorno a Palermo

Alberto Capatti
Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini
Riti perduti

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Francesca Franco
Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani
Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani
Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai
Fotografia e scrittura

Antonio Porta
Saltami

Luigi Malerba
Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Torna al menù

Autori

Lidia Riviello

Dimore delle voci

Ritorno da Chiasso

iLibri

Immagini dal 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Marco Assennato

Anestetica postmoderna

Luigi Avantageggiato

Radiovisioni: Roberto Latini

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Gianfranco Baruchello

Uso e manutenzione

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Lapo Berti

Aldo Bonomi

Franco Berardi Bifo

Il deserto del presente

Conversazione con Giulio Boato

Della bellezza come forma di resistenza

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Maria Teresa Carbone

Semaforo

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Bruno Cava

Il Grande Progetto è deragliato

Franco La Cecla

Governo italiano in esilio / 2

Federico Chicchi

Si può negare un'immagine?

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco

L'amore della Marea Amarildo

Furio Colombo

È stato facile

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Fausto Curi

Opere aperte

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Lelio Demichelis
J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

Juan Domingo Sánchez Estop
Elogio materialista di papa Francesco

Andrea Fiore
Jannis Kounellis a Trieste

Francesca Franco
Quel suono che è nella parola movimento

Francesca Franco
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Manuela Gandini
Agostino Bonalumi (1935-2013) Ordine-sospensione-disordine...

Angelo Guglielmi
Chi eravamo

Niva Lorenzini
Cinquant'anni dal Gruppo 63

Gino Di Maggio
I silenzi sul petrolio

Luigi Malerba
Neologissimi

Maria Cristina Reggio e Romina Marcianti
Epifanie di molecole vocali

Nicolas Martino
La luccicanza italiana

Nicolas Martino
La differenza dell'operaismo

Cecilia Vieira de Melo
Femminismi in divenire

Maurizio Mochetti
Lo spazio dell'arte

Valerio Paolo Mosco
Franco La Cecla

Giulia Niccolai
Fotografia e scrittura

Luigi Nono
Musica e Resistenza

Achille Bonito Oliva
Arte totale

Achille Bonito Oliva
Con il Gruppo 63. Artisti

Letizia Paolozzi
Il conflitto fra generazioni

Mauro Petruzzello e Walter Paradiso
Suono che cade

Intervista a cura di Yong-june Park
Slavoj Žižek

Luigi Pestalozza
La Nuova Musica a Palermo

Ada De Pirro
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Enrico Pitozzi
La logica delle forme

Antonio Porta
Saltami

Annalisa Sacchi
Bucare il reale

Fabricio Toledo de Souza
Incalzare il futuro

Valentina Valentini
Riti perduti

Leili Galehdaran e Ida Vinella
La camera da ricevere

Yi-Kungyung
Il sogno della rivoluzione

G.B. Zorzoli
Il nuovo volto del populismo

Maurizio Fagiolo dell'Arco
Maurizio Mochetti

libcom.org
Una Libera Comune di sei giorni

Torna al menù

Argomenti

Croniche
Anni Ottanta
Brasile
Poesia
Maurizio Mochetti
Corea
Jan Fabre
Dimore delle voci
iLibri
Gli artisti di Alfabeta2
Semaforo
Alfa63
Torna al menù

Croniche

Lelio Demichelis

J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre

G.B. Zorzoli

Il nuovo volto del populismo

Juan Domingo Sánchez Estop

Elogio materialista di papa Francesco

Franco La Cecla

Governo italiano in esilio / 2

Letizia Paolozzi

Il conflitto fra generazioni

Gino Di Maggio

I silenzi sul petrolio

Intervista a cura di Yong-june Park

Slavoj Žižek

Torna al menù

Anni Ottanta

Nicolas Martino

La luccicanza italiana

Federico Chicchi

Si può negare un'immagine?

Marco Assennato

Anestetica postmoderna

Torna al menù

Brasile

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco
L'amore della Marea Amarildo

Cecilia Vieira de Melo
Femminismi in divenire

Bruno Cava
Il Grande Progetto è deragliato

Fabricio Toledo de Souza
Incalzare il futuro

Torna al menù

Poesia

Lidia Riviello

Torna al menù

Maurizio Mochetti

Maurizio Fagiolo dell'Arco

Maurizio Mochetti

Maurizio Mochetti

Lo spazio dell'arte

Torna al menù

Corea

Franco Berardi Bifo

Il deserto del presente

Yi-Kungyung

Il sogno della rivoluzione

libcom.org

Una Libera Comune di sei giorni

Torna al menù

Jan Fabre

Conversazione con Giulio Boato

Della bellezza come forma di resistenza

Enrico Pitozzi

La logica delle forme

Annalisa Sacchi

Bucare il reale

Torna al menù

Dimore delle voci

Dimore delle voci

Maria Cristina Reggio e Romina Marciante

Epifanie di molecole vocali

Luigi Avantageggiato

Radiovisioni: Roberto Latini

Mauro Petruzzello e Walter Paradiso

Suono che cade

Leili Galehdaran e Ida Vinella

La camera da ricevere

Torna al menù

iLibri

Lapo Berti

Aldo Bonomi

Valerio Paolo Mosco

Franco La Cecla

iLibri

Torna al menù

Gli artisti di Alfabeta2

Manuela Gandini

Agostino Bonalumi (1935-2013) Ordine-sospensione-disordine...

Andrea Fiore

Jannis Kounellis a Trieste

Torna al menù

Semaforo

Maria Teresa Carbone
Semaforo

Torna al menù

Alfa63

Ritorno da Chiasso

Aldo Bonomi

La grande trasformazione

Nicolas Martino

La differenza dell'operaismo

Furio Colombo

È stato facile

Angelo Guglielmi

Chi eravamo

Niva Lorenzini

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Renato Barilli

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Fausto Curi

Opere aperte

Andrea Cortellessa

Ritorno a Palermo

Alberto Capatti

Rimasticando gli anni Sessanta

Valentina Valentini

Riti perduti

Luigi Nono

Musica e Resistenza

Luigi Pestalozza

La Nuova Musica a Palermo

Achille Bonito Oliva

Arte totale

Francesca Franco

Quel suono che è nella parola movimento

Enrico Castellani

Totalità nell'arte d'oggi

Ada De Pirro

Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Achille Bonito Oliva

Con il Gruppo 63. Artisti

Francesca Franco

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Paolo Bertetto

Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Tatiana Agliani

Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia

Giulia Niccolai

Fotografia e scrittura

Antonio Porta

Saltami

Luigi Malerba

Neologissimi

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi
Sessanta e non più Sessanta

Gianfranco Baruchello
Uso e manutenzione

Immagini dal 63

Torna al menù

Indice delle cose citate

12 ore no stop, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

6 Axioms for Environmental Theatre, in Riti perduti.

A Philosophy of Tickling, in Semaforo.

A caso, in iLibri.

Achrome, in Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia.

Act sans paroles, in Riti perduti.

Ai poeti non si spara, in iLibri.

Airone, in iLibri.

Album, in iLibri.

Album fotografico di Giorgio Manganelli, in iLibri.

Alcina, in La camera da ricevere.

Alfabetiere 1, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Alla scoperta dei letterati, in Riti perduti.

Altri libertini, in Ritorno a Palermo.

Amar é a Maré Amarildo, in L'amore della Marea Amarildo.

America amore, in iLibri.

Anemic Cinema, in Maurizio Mochetti.

Anna, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Anonimo lombardo, in Opere aperte.

Another Sleepy Dusty Delta Day, in La logica delle forme.

Antenata, in Suono che cade.

Antigone, in Riti perduti.

Antologia del possibile, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Antologia personale, in iLibri.

Antologia privata, in iLibri.

Aperto 80, in La luccicanza italiana.

Appendice, in Immagini dal 63.

Aprire, in Ritorno da Chiasso.

Art et multitude. Neuf lettres sur l'art suivies de Métamorphoses, in L'amore della Marea Amarildo.

As if it Were a Rhythm, in iLibri.

Atlante dei misteri dolorosi, in Suono che cade.

Autodizionario degli scrittori italiani, in Fotografia e scrittura.

Autopsia della storia, in *La luccicanza italiana*.

Babele, in *iLibri*.

Bachi da setola, in *La differenza dell'operaismo*.

Ballate, in *iLibri*.

Baricentro, in *Maurizio Mochetti*.

Biblia pauperum, in *Jannis Kounellis a Trieste*.

Bic art, in *La logica delle forme*.

Blow up, in *Quel suono che è nella parola movimento*.

Boccanera, in *iLibri*.

Borghi e città d'Italia, in *Fotografia e scrittura*.

Breath, in *iLibri*.

Buio re da Edipo a Edipo, in *Radiovisioni: Roberto Latini*.

Canciones a Guimar, in *Musica e Resistenza*.

Canto di ferro, in *Suono che cade*.

Caosmogonia, in *Opere aperte*.

Caosmosi, in *Si può negare un'immagine?*.

Capriccio italiano, in *Ritorno a Palermo*.

Carmen, in *Sessanta e non più Sessanta*.

Carteggio Aspern, in *iLibri*.

Centuria, in *iLibri*.

Che fare?, in *Il sogno della rivoluzione*.

Chiedere l'impossibile, in *Slavoj Žižek*.

Cimiteri di opinione, in *Quel suono che è nella parola movimento*.

Cinquant'anni dopo, in *Ritorno da Chiasso*.

Cinéma nôvo, in *Il Grande Progetto è deragliato*.

Class Formation and Stratification in the Contemporary Korean Society, in *Il sogno della rivoluzione*.

Classe C, in *L'amore della Marea Amarildo*.

Col senno di poi, in *Ritorno a Palermo*.

Col senno di poi, in *iLibri*.

Colombella del sud, in *iLibri*.

Colpo di balestra, in *Maurizio Mochetti*.

Come diventare ricchi sfondati nell'Asia emergente, in *Semaforo*.

Commedia, in *Opere aperte*.

Con rumore segreto, in *Maurizio Mochetti*.

Concetti spaziali, in *La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale*.

Congresso sull'autocostruzione, in *Franco La Cecla*.

Contratto sociale, in *Franco La Cecla*.

Convegno per un nuovo teatro, in Riti perduti.

Conversazione di V. Valentini con Chiara Guidi, in Epifanie di molecole vocali.

Cori di Didone, in Musica e Resistenza.

Costretto a scomparire, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Cos'è 'poesia', in iLibri.

Crisi della ragione, in La luccicanza italiana.

Cubi, in Maurizio Mochetti.

C'era una volta il Gruppo 63, in Cinquant'anni dal Gruppo 63.

Decameron, in iLibri.

Demoni, in Franco La Cecla.

Desdemona e Otello sono morti, in Radiovisioni: Roberto Latini.

Deserto rosso, in Quel suono che è nella parola movimento.

Diario polacco '58, in Musica e Resistenza.

Diario proibito. La verità nascosta sull'assedio di Leningrado, in Semaforo.

Differenze tra due disegni uguali, in iLibri.

Dimore delle voci, in Dimore delle voci.

Dipendenze, in Semaforo.

Discorso sulla difficoltà di comunicare con i morti, in iLibri.

Discussione sulla fisica moderna, in Musica e Resistenza.

Dogs Are People, Too, in Semaforo.

Drammaturgie sonore, in Epifanie di molecole vocali.

Due passanti, in iLibri.

Elementi di discussione, in Riti perduti.

Emilio, in Franco La Cecla.

Entr'acte, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Epigrammi ferraresi, in Opere aperte.

Epitaffi a Federico García Lorca, in Musica e Resistenza.

Erlebnis, in Anestetica postmoderna.

Esercizi platonici, in Opere aperte.

Essere e non. Gli spettri in Shakespeare, in Radiovisioni: Roberto Latini.

Estroflessioni, in Agostino Bonalumi (1935-2013) Ordine-sospensione-disordine....

Estroflessioni, in La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale.

Evita, in iLibri.

Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law, in Femminismi in divenire.

Fervor de Buenos Aires, in iLibri.

Fino alla fine del mondo, in Lidia Riviello.

Finzioni, in iLibri.

Fratelli d'Italia, in Chi eravamo.

Fratelli d'Italia, in Ritorno a Palermo.

Fratelli d'Italia, in Sessanta e non più Sessanta.

Friends Without Benefits, in Semaforo.

Frisbees (Poesie da lanciare), in Fotografia e scrittura.

Gauleiter, in iLibri.

Generali, in La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale.

Generatrice, in Maurizio Mochetti.

Ghetzemane, in Suono che cade.

Gianfranco Baruchello. Uso e manutenzione, in Uso e manutenzione.

Giardino dei sentieri che si biforcano, in iLibri.

Giornate di giugno, in Incalzare il futuro.

Gita a Chiasso, in È stato facile.

Giulietta degli spiriti, in Quel suono che è nella parola movimento.

Giuoco con la scimmia, in Riti perduti.

Grande Progetto, in Il Grande Progetto è deragliato.

Grito dos excluídos, in Il Grande Progetto è deragliato.

Gruppo 63 quarant'anni dopo, in Cinquant'anni dal Gruppo 63.

Gruppo 63. Il romanzo sperimentale, in iLibri.

Gruppo 63. Storia bilanci prospettive, in Cinquant'anni dal Gruppo 63.

Guerrieri della Bellezza, in Della bellezza come forma di resistenza.

Guido Gozzano. Indagini e letture, in iLibri.

Heaven of Delight, in Bucare il reale.

Hilarotragoedia, in Ritorno a Palermo.

Hilarotragoedia, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Hilarotragoedia, in iLibri.

Houses, in Anestetica postmoderna.

I Novissimi, in Ritorno da Chiasso.

I Novissimi, in Chi eravamo.

I Novissimi, in Ritorno a Palermo.

I Novissimi, in iLibri.

I casalinghi, in iLibri.

I sassi nel fiume, in iLibri.

I sigari di Juppiter, in Riti perduti.

I vestiti nuovi dell'imperatore, in La logica delle forme.

Iago, in Radiovisioni: Roberto Latini.

Ideologia e linguaggio, in Cinquant'anni dal Gruppo 63.

Ifigenia, in iLibri.

Ifigenia in Aulide, in iLibri.

Il Gruppo 63. Istruzioni per la lettura, in iLibri.

Il Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori, in Cinquant'anni dal Gruppo 63.

Il Vangelo socialista, in La luccicanza italiana.

Il canto sospeso, in Musica e Resistenza.

Il capitalismo molecolare, in Aldo Bonomi.

Il capitalismo personale, in Aldo Bonomi.

Il cervello, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Il gioco dei quattro cantoni. Un fatto di assassinio, in Riti perduti.

Il grado zero del paesaggio, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Il grande angolo, in Fotografia e scrittura.

Il grande angolo, in iLibri.

Il maestro di Vigevano, in La grande trasformazione.

Il mangiatore di fuoco, in iLibri.

Il nome della rosa, in La luccicanza italiana.

Il pataffio, in iLibri.

Il pensiero debole, in La luccicanza italiana.

Il pensiero selvaggio, in iLibri.

Il poesia illustrato, in Immagini dal 63.

Il pozzo e il pendolo, in Maurizio Mochetti.

Il progetto moderno dell'arte, in La luccicanza italiana.

Il protagonista, in iLibri.

Il re del sole, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Il romanzo sperimentale, in Ritorno a Palermo.

Il romanzo sperimentale, in iLibri.

Il romanzo sperimentale, in Immagini dal 63.

Il serpente, in Ritorno a Palermo.

Il serpente, in iLibri.

Illuminazioni, in Riti perduti.

Impresa più rischiosa, in Suono che cade.

Intolleranza 1960, in Musica e Resistenza.

Ippolito, in iLibri.

Istruzioni per la lettura, in Cinquant'anni dal Gruppo 63.

Ivan Illich e la sua eredità, in Franco La Cecla.

Jan Fabre. Arte & Insetti & Teatri, in Bucare il reale.

Jannis Kounellis, in Jannis Kounellis a Trieste.

Jannis Kounellis: appunti di una nuova stazione, in Jannis Kounellis a Trieste.

Je suis sang, in Della bellezza come forma di resistenza.

Je suis sang, in La logica delle forme.

J'accuse!, in J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre.

Kounellis Trieste, in Jannis Kounellis a Trieste.

Kranichsteiner Kammerkantate, in Musica e Resistenza.

Kuro Tongmaeng P'aop, in Il sogno della rivoluzione.

Kwangju Diary: Beyond Death, Beyond the Darkness of the Age, in Una Libera Comune di sei giorni.

La Biblioteca Oplepiana, in Neologissimi.

La Cina è vicina, in iLibri.

La ballata del quotidiano, in iLibri.

La bella di Lodi, in Rimasticando gli anni Sessanta.

La cavità teatrale, in Riti perduti.

La citazione deviata, in La luccicanza italiana.

La cultura è sangue, in Jannis Kounellis a Trieste.

La fabbrica illuminata, in La differenza dell'operaismo.

La fede alla luce della psicoanalisi. Dialoghi con Gérard Sévérin, in Semaforo.

La finanza islamica. Un modello finanziario alternativo e complementare, in Semaforo.

La fine dell'avanguardia, in Riti perduti.

La galante avventura, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

La galante avventura del cavaliere dal lieto volto, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

La grande abbuffata, in Rimasticando gli anni Sessanta.

La parola innamorata, in La luccicanza italiana.

La presenza del passato, in La luccicanza italiana.

La presenza del passato, in Anestetica postmoderna.

La presenza della voce, in Epifanie di molecole vocali.

La ragazza Carla, in Chi eravamo.

La risata del diavolo, in iLibri.

La soddisfazione letteraria, in iLibri.

La terra e la compagna, in Musica e Resistenza.

La verifica incerta, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

La via maestra, in J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre.

La violenza illustrata, in iLibri.

La vita agra, in La grande trasformazione.

Laborintus, in Chi eravamo.

Laborintus, in Cinquant'anni dal Gruppo 63.

Laborintus, in Opere aperte.

Laborintus II, in *La differenza dell'operaismo*.

Ladri di biciclette, in *La grande trasformazione*.

Le ceneri di Gramsci, in *Sessanta e non più Sessanta*.

Le donne matte, in *È stato facile*.

Le parole e le cose, in *iLibri*.

Le poetiche di Joyce, in *Neologissimi*.

Le radici dell'amore, in *Suono che cade*.

Le ricette regionali italiane, in *Rimasticando gli anni Sessanta*.

Le rose imperiali, in *iLibri*.

Le strutture del romanzo, in *Cinquant'anni dal Gruppo 63*.

Lenin in Inghilterra, in *La differenza dell'operaismo*.

Lete e Mnemosine. Lo sguardo laterale sul mondo, in *Lo sguardo laterale* di Gastone Novelli.

Letterato emendato, in *iLibri*.

Lettere provinciali, in *Elogio materialista* di papa Francesco.

Lettura del Decameron, in *iLibri*.

Lezione di fisica, in *Opere aperte*.

Libro dei mutamenti, in *iLibri*.

Living and Glorious, in *Il cinema sperimentale e il Gruppo 63*.

Lo spazio della quiete, in *Suono che cade*.

Locomotrix, in *iLibri*.

L'Anonimo lombardo, in *Opere aperte*.

L'Isola del Nuovo. Cinquant'anni da Palermo e dal Gruppo 63. Interviste, riflessioni, giudizi, in *Sessanta e non più Sessanta*.

L'anello dei Nibelunghi, in *La logica delle forme*.

L'estetica e la critica, in *Opere aperte*.

L'ideologia del traditore, in *La luccicanza italiana*.

L'infinita trama di Allah, in *iLibri*.

L'oblò, in *Ritorno a Palermo*.

L'ultimo viaggio, in *iLibri*.

L'uomo senza inconscio, in *Si può negare un'immagine?*.

Mad Men, in *Si può negare un'immagine?*.

Manifesto di Alchimia, in *La luccicanza italiana*.

Manifesto di Ventotene, in *J'accuse! L'Europa è morta il 22 settembre*.

Manifesto per un nuovo teatro, in *Riti perduti*.

Marcha das Vadias, in *Femminismi in divenire*.

Marcha das Vadias, in *Incalzare il futuro*.

Marcha mundial das mulheres, in *Femminismi in divenire*.

Mare, in *La differenza dell'operaismo*.

Marea Amarildo, in *L'amore della Marea Amarildo*.

Messa in italiano, in *iLibri*.

Metamorfosi: arte e lavoro immateriale, in *L'amore della Marea Amarildo*.

Metello, in *Chi eravamo*.

Metodologia del nuovo, in *Cinquant'anni dal Gruppo 63*.

Mi viene in mente, in *Quel suono che è nella parola movimento*.

Michelangiolo architetto, in *Anestetica postmoderna*.

Microfictions, in *Semaforo*.

Milano, Corea, in *La differenza dell'operaismo*.

Mur de la montée des anges, in *Bucare il reale*.

Musica senza contrappunto, in *Quel suono che è nella parola movimento*.

Mysteries, in *Chi eravamo*.

Mysteries and Smaller Pieces, in *Riti perduti*.

Mémoires, in *Opere aperte*.

Nemesi medica, in *Franco La Cecla*.

Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s, in *iLibri*.

Neologissimi, in *Neologissimi*.

No, in *La differenza dell'operaismo*.

Nome della rosa, in *Ritorno a Palermo*.

Nome della rosa, in *iLibri*.

Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno, in *iLibri*.

Novissimi, in *Chi eravamo*.

Novissimi, in *Cinquant'anni dal Gruppo 63*.

Novissimi, in *Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche*.

Nuovo commento, in *iLibri*.

O bandido da luz vermelha, in *Il Grande Progetto è deragliato*.

Oggetto banale, in *La luccicanza italiana*.

Omaggio a Joyce, in *È stato facile*.

Opera aperta, in *È stato facile*.

Opera aperta, in *Chi eravamo*.

Opera aperta, in *Opere aperte*.

Operai e capitale, in *La differenza dell'operaismo*.

Orgy of tolerance, in *Della bellezza come forma di resistenza*.

Orlando furioso, in *Chi eravamo*.

Orlando furioso, in *Riti perduti*.

Orlando furioso, in *iLibri*.

Ossido di carbonio, in iLibri.

Otello o la deficienza della donna, in La camera da ricevere.

Ouverture, in La camera da ricevere.

Paesaggio con fratello rotto, in Suono che cade.

Palude definitiva, in iLibri.

Parigi o cara, in iLibri.

Parsifal, in Suono che cade.

Partita, in Ritorno a Palermo.

Partita, in Saltami.

Passeggiando tra i draghi addormentati, in iLibri.

Passeggiate, in Franco La Cecla.

Passo dello strabismo, in La luccicanza italiana.

Patto nuovo, in Il Grande Progetto è deragliato.

Pensieri selvaggi, in iLibri.

Pensieri selvaggi a Buenos Aires, in Sessanta e non più Sessanta.

Pensée sauvage, in Sessanta e non più Sessanta.

Per Ecuba. Amleto neutro plurale, in Radiovisioni: Roberto Latini.

Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso, in iLibri.

Perforce, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Phaedra, in iLibri.

Piccola storia delle avanguardie, in Cinquant'anni dal Gruppo 63.

Piccola storia delle avanguardie, in iLibri.

Piercing the Page: Selected Poems 1958-1989, in iLibri.

Poesia italiana del Novecento, in iLibri.

Poesie per gli anni Sessanta, in Ritorno da Chiasso.

Poets for the Millennium, in iLibri.

Polemica in prosa, in iLibri.

Povera Juliet, in Riti perduti.

Prometheus-Landscape II, in La logica delle forme.

Pseudobaudelaire, in iLibri.

Qualcosa di grave, in iLibri.

Quattro lettere, in Musica e Resistenza.

Quel che una pianta sa. Guida ai sensi nel mondo vegetale, in Semaforo.

Radiovisioni, in Radiovisioni: Roberto Latini.

Ragazzi di vita, in Sessanta e non più Sessanta.

René Leys, in iLibri.

Retorica generale, in Neologissimi.

Retro..., in iLibri.

Ricerca dei cibi perduti, in Rimasticando gli anni Sessanta.

Ripetibile, in iLibri.

Riso amaro, in La grande trasformazione.

Rito perduto, in Riti perduti.

Rocco e i suoi fratelli, in La grande trasformazione.

RomaEuropa, in Della bellezza come forma di resistenza.

RomaEuropa, in La logica delle forme.

Romanzo sperimentale, in La differenza dell'operaismo.

Romanzo sperimentale, in Ritorno a Palermo.

Romanzo sperimentale, in iLibri.

Ruvido umano, in Suono che cade.

Saggi di letteratura potenziale, in Neologissimi.

Salto mortale, in iLibri.

Santa Giovanna demonomaniaca, in iLibri.

Satellite, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Schermi, in Quel suono che è nella parola movimento.

Scoperta dell'alfabeto, in iLibri.

Scorcio del primo tema, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Scritti e colloqui, in Musica e Resistenza.

Scrittori e popolo, in La differenza dell'operaismo.

Se una notte d'inverno un viaggiatore, in La luccicanza italiana.

Sei equazioni a colori, in iLibri.

Sentieri selvaggi, in iLibri.

Sentimenti dell'aldiqua, in Si può negare un'immagine?.

Senza titolo, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Serpente, in iLibri.

Settembre, in Ritorno a Palermo.

Settimana internazionale della nuova musica, in Riti perduti.

Sfera, in Maurizio Mochetti.

Sfera Avional, in Lo spazio dell'arte.

Sito e qualità di Malacca, in iLibri.

Sorvegliare e punire, in Della bellezza come forma di resistenza.

Specchio delle mie brame, in iLibri.

Stigmata, in Bucare il reale.

Straccali, in iLibri.

Strada Novissima, in Anestetica postmoderna.

Struttura del risveglio, in iLibri.

Sul ponte di Hiroshima, in La Nuova Musica a Palermo.

Sul ponte di Hiroshima - Canti di vita e d'amore, in Musica e Resistenza.

Tape Mark I, Tape Mark II, Tristano, in Opere aperte.

Teatro Gruppo 63, in Riti perduti.

Teatro antico. Traduzioni e ricordi, in iLibri.

Teatro come evento, in Riti perduti.

Teatro e il suo doppio, in Riti perduti.

Technically Sweet, in Musica e Resistenza.

Testi-superficie, in Quel suono che è nella parola movimento.

The Bling Ring, in Il conflitto fra generazioni.

The Brig, in Riti perduti.

The Complete Films, in iLibri.

The Complete Films, in Immagini dal 63.

The FSG Book of Italian Twentieth Century Poetry: An Anthology, in iLibri.

The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices, in iLibri.

The Position of Things: Collected Poems 1961-1992, in iLibri.

The Promised Land, in iLibri.

The Purloined Letter, in Maurizio Mochetti.

The biography remix, in Bucare il reale.

The power of theatrical madness, in Della bellezza come forma di resistenza.

The power of theatrical madness, in La logica delle forme.

The power of theatrical madness, in Bucare il reale.

The power...., in Della bellezza come forma di resistenza.

Theory of Social Formation and Methodology of Social Sciences, in Il sogno della rivoluzione.

This is theatre like it was to be expected and foreseen, in Della bellezza come forma di resistenza.

This is theatre like it was to be expected and foreseen, in La logica delle forme.

Toward Total Poetry, in iLibri.

Trans-Pacific Express, in iLibri.

Translation Studies, in iLibri.

Trattato teologico-politico, in Elogio materialista di papa Francesco.

Tre lettere a Raymond Roussel, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Tristano, in Ritorno a Palermo.

Tristano, in Quel suono che è nella parola movimento.

Tristes Tropiques, in iLibri.

Tutti gli universi sono possibili, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Tutto esaurito. Un mese di teatro a Radio 3, in Dimore delle voci.

Tutto il teatro, in iLibri.

Twentieth-Century Italian Poetry: An Anthology, in iLibri.

Ubu incatenato, in Radiovisioni: Roberto Latini.

Ultracorpi, in La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale.

Umano non umano, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Un giorno scriverò di questo posto, in Semaforo.

Un gros gibier étendu, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Una vita violenta, in Sessanta e non più Sessanta.

Une femme est une femme, in Quel suono che è nella parola movimento.

Variazioni belliche, in iLibri.

Verifica numero 1, in Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia.

Verifiche, in Anni Sessanta, anni Sessanta. Prove di fotografia.

Verso la poesia totale, in iLibri.

Viaggio con Patrizia, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

Viaggio di Brek, in Lo sguardo laterale di Gastone Novelli.

Virgin/Warrior, in Bucare il reale.

Vita di Galileo, in Riti perduti.

Vita di Samuel Johnson, in iLibri.

Vita privata di una cultura, in iLibri.

Voce della luna, in iLibri.

Vogliamo tutto, in La differenza dell'operaismo.

Voglio vederti danzare, in Si può negare un'immagine?.

Vormittagsspuk, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

War Variations, in iLibri.

Wavelength, in Il cinema sperimentale e il Gruppo 63.

We need heroes now..., in Della bellezza come forma di resistenza.

Xota-M-Xota, in Incalzare il futuro.

Yijing, in iLibri.

Zeitgeist, in Il sogno della rivoluzione.

Zeroglifici, in Quel suono che è nella parola movimento.

Zibaldone, in Chi eravamo.

Torna al menù

AVVISO

A partire dal numero 32

«alfabeta2» esce con periodicità bimestrale.

Gli abbonamenti a 10 numeri rimangono invariati.

alfabeta2

Comitato storico: Omar Calabrese, Umberto Eco, Maurizio Ferraris, Carlo Formenti, Pier Aldo Rovatti

Redazione: Nanni Balestrini, Ilaria Bussoni, Andrea Cortellesa, Andrea Inglese

Segreteria: Erica Lese

Coordinamento editoriale: Sergio Bianchi

Progetto grafico: Fayçal Zaouali

Indirizzo redazione: piazza Regina Margherita 27 - 2013 00198 Roma - info@alfabeta2.it

Editore: Alfabeta Edizioni, sede legale via Tamagno 3 20124 Milano

Distribuzione: Messaggerie Periodici s.p.a. Via Giulio Carcano 32, 20141 Milano

Tipografia: Grafiche Aurora s.r.l. Via della Scienza 21, 37139 Verona

Direttore responsabile: Gino Di Maggio

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 446 del 21 settembre 2010

Coordinamento: Jan Reister

Progetto e realizzazione: Quintadicovertina

<http://www.quintadicovertina.com>

ISBN: 978-88-6769-051-0

Redazione: Andrea Inglese

Segreteria: Stella Succi

Progetto web: Jan Reister

redazione.web@alfabeta2.it